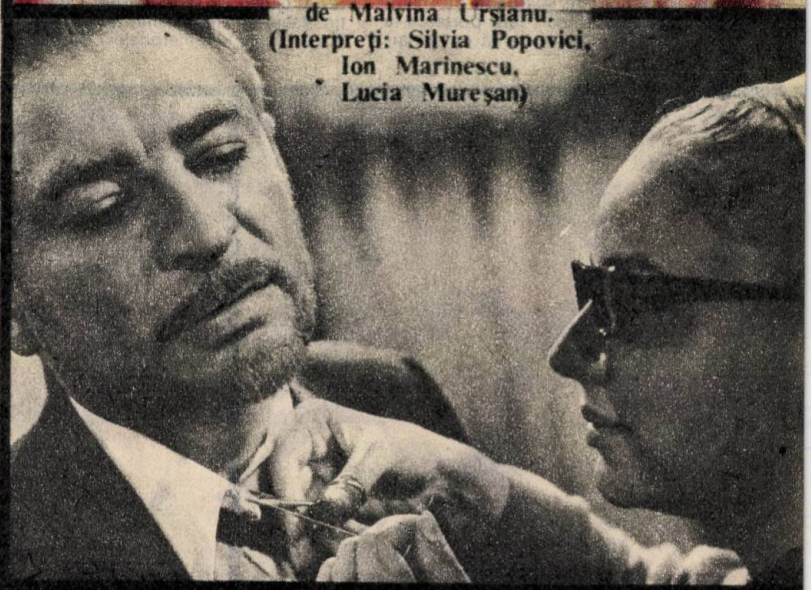
(Dinu Săraru-Mircea Daneliuc), opere polemizînd vehement cu vechi tendințe de dogmatism și rutină, birocrație a gîndirii, într-o societate capabilă să mobilizeze energiile creatoare într-un uriaș elan constructiv, în spirit dinamic-revoluționar. Această puternică vînă polemică, realist critică (din păcate insuficient valorificată ulterior), vitală pentru o cinematografie de atitudine, o cinematografie militantă, se regăsește și în cîteva din comediile satirice de actualitate dintre care **Secretul lui Bachus** (Titus Popovici — Geo Saizescu) deține o binemeritată întîietate artistică.

Neorealiștii

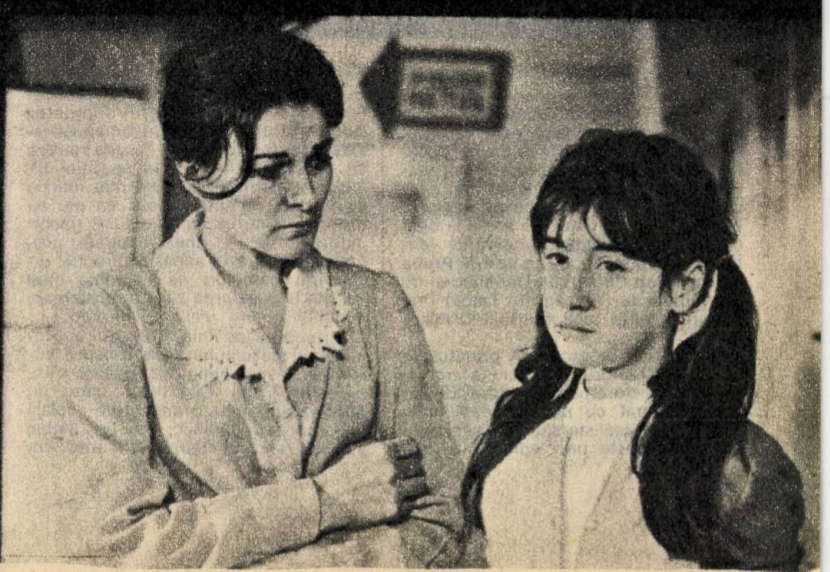
Că și-au spus ori nu astfel, revendicîndu-se ulterior de la curentul cunoscut și la noi (dar după părerea mea insuficient asimilat, cu toată învecinarea lui cu preocupările noastre de a aduce în cadru „omul de pe stradă" și,mai ales, cu predilecția italienilor postbelici spre un patetism sentimental al demonstrației) cîțiva cineaști români și-au consolidat creația exact în direcția amintită. Cu **Valurile Dunării** și mai ales cu **Erupția,** Liviu Ciulei își orchestra posibilitățile cinematografice în ambiante „de toate zilele", dar în situații de excepție, explorate în cadre de mare intensitate emoțională. Un post-neorealism, dacă-l putem numi așa, cu tușa extrem de energică, proprie adevăratei personalități artistice.

Mai aproape de primii neorealiști, Andrei Blaier, cu **Mingea, Casa neterminată, A fost prietenul meu,** și-a impus o linie a „dramaturgiei faptului divers", cotidian — și o dezvoltare a invenției cinematografice în sensul unei poetici a existențelor mărunte, obișnuite. Metoda investigației destinelor aparent banale era realistă, dar cu o deschidere romantică spre viitor. Drumul a doi tineri ce se apropie unul de celălalt parcurgînd împreună străzi moderne, cu pulsațiile lor cotidiene, proiectînd cu ochii minții un cămin liniștit, adăpost al unei iubiri cuminți, avea să devină caracteristică, într-un fel, pentru acest tip de

O „Gioconda" care n-a surîs decît o dată: Gioconda fără surîs de Malvina Urșianu. (Interpreți: Silvia Popovici, Ion Marinescu, Lucia Mureșan)



Maturitatea artistică despre dramele adolescenței: *Promisiuni* de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan (cu Maria Ploae și Medeea Marinescu)



nou realism românesc. În aceeași direcție aveau să se afirme, cu accentuare spre „romantica faptului cotidian", cu nuanțări mai evident psihologice, Savel Stiopul și Lucian Bratu realizînd o suită antologică de „anotimpuri" ale vieții contemporane. Lucian Bratu avea să revină mult mai tîrziu după **Un film cu o fată fermecătoare**, cu același gen de investigație realist-poetică în filme ca **Mireasa din tren** și — mai lucid realistă — cu **Angela merge mai departe**. Mihai Constantinescu debuta cu un titlu semnificativ, **Despre o anume fericire**, opțiune care părea să devină un laitmotiv și al căutării unui anume realism pentru mai mulți regizori din tinerele generații.

Că uneori tendința acestei investigații a existențelor cotidiene — nelipsite de accidente cu urmări dramatice oglindite în filme ca **Fapt divers** sau **Rideți ca-n viață** — (tot Blaier) avea să eșueze — (ca și curentul italian de faimă și fructificare internațională) într-o inventariere searbădă de întîmplări mărunte, uneori fără portanță la public, printr-o insuficientă putere ar-

mineților unui bălat cuminte. Dar tema era alta: lupta cu banalitatea traiului mărunt, pentru afirmarea acelui imperativ al tinereții creatoare, neliniștite, care-și propune „ia-o din loc, salvează-te din rutină, nu ceda comodității. Caută-ți drumul — nu cel mai simplu ci drumul cel mai folositor. Ție și celorlalți". Mesaj transmis printr-un limbaj realist fluid și modern, cu flash-back-uri folosite pentru a pune față în față două atitudini contrare, două opțiuni ale tinereții. Sub aceeași emblemă tematică generoasă va debuta peste mulți ani și Dan Pița, — regizor care, cu **Filip cel bun**, instaurează o nouă etapă a realismului în filmul de actualitate. **Filip...** și mai tîrziu **Cursa** lui Daneliuc duc la deplină maturitate artistică și limbaj specific național, direcția neorealistă pe care o pornise Blaier și Lucian Bratu, urmați atunci de Mircea Moldovan cu **Frații**, de Șerban Creangă cu **Căldura**, pentru mai tîrziu, Alexandru Tatos cu **Mere roșii** și **Fructe de pădure**, ori Stere Gulea cu **Iarba verde**, Constantin Vaeni cu **Imposibila iubire** va prelua și diversifica metoda, în funcție de

chete riguros susținute, convingător argumentate.

Cu Dan Pița acest nou realism al cotidianului începe să îmbrace tot altfel de forme de expresie pentru a se menține „în formă" artistică. Regizorul va opta curînd pentru formula unui realism metaforic, critic social, cu o deschidere poetică, în incursiunile sale pe teme contemporane **Concurs** și **Pas în doi.** Mircea Daneliuc, îndată după **Cursa** — realizată în stilul „clasic" neorealist, va împrospăta metoda cu un fel de ciné-vérité autohton, un impetuos cinema direct, în **Proba de microfon.** Apoi va părăsi și el calea, în favoarea parodiei hiperbolice, a satirei de actualitate. Un vérité original preluat, cu un plus de analiză psihologică modernă, cu sugestii și conotații bogate ca sens, cultivă Alexandru Tatos cu **Secvențe.** Film de referință, insuficient, cred, analizat de critică și fructificat ulterior de autor. Ca să nu mai vorbim de alți autori care — fără să imite, desigur, ceea ce nu se poate imita (adică stilul care dă operei statutul de unicat) — ar fi putut valorifica inteligent niște cîștiguri

Cu strălucire despre drumurile în penumbră (Lucian Bratu alături de Margareta Pogonat)

Și cadru din filmul *Mireasa din tren* (cu Aurora Leonte și Radu Gheorghe)

tistică de generalizare a „feliei de viață", de ridicare a imaginii la „semnificativul nesemnificativului", ca în marea proză cehoviană, este, desigur, o realitate estetică. Ceea ce ne poate face să credem că adevăratul neorealism românesc nu și-a spus încă ultimul cuvînt creator în cinematograful nostru. Și că de la el, ca și de la descendentul lui botezat ciné-vérité (demonstrat cu strălucire la noi de **Proba de microfon** de Mircea Daneliuc și de **Secvențele** lui Alexandru Tatos) mai putem aștepta încă multe „surprize" locale.

Dar să ne întoarcem la punctul de pornire. Creatorul pionier la noi al acestei direcții artistice, Andrei Blaier, a demonstrat cu succes viabilitatea metodei neorealiste sau pur și simplu modern realiste prin admirabilul **Di-**

personalitatea regizorală diferită. Despre această infuzie de prospețime, sinceritate și curaj în abordarea frontală a unor adevăruri omenești — deloc confortabile — s-a scris mult și cu entuziasm la vremea apariției filmelor respective. Nu vom mai întîrzia asupra lor, amintind doar că ele au devenit în curînd referirile — uneori autoreferirile — unei inspirații profund creatoare în această direcție, instaurînd baremuri de exigență care vor sta la evaluarea altor opere create în stilul noului realism cotidian.

Un succes pe linia firescului și profunzimii realismului adus dinspre documentar spre filmul de ficțiune a înregistrat Virgil Calotescu care, cu **Subteranul**, lansa o dezbatere socială cu implicații adînci, într-un limbaj aproape sec, de reportaj al unei an-

profesionale ale colegilor lor, într-o direcție sau în alta. Această permanentă întrerupere a șirului unor experiențe reușite — chiar a propriilor reușite, nefructificate pînă la capăt — fără a se trage învățămintele utile pentru noile antreprize, au făcut ca cinematograful nostru s-o ia, cam deseori, de la început. Desigur că bătălia pentru realism se dă de fiecare dată, în fiecare etapă și de fiecare nou creator, cu aceeași înverșunare și dorință de înnoire. Dar nu e posibil ca unele cîștiguri artistice să fie date uitării periclitînd fireasca evoluție creatoare.

Solitarii

Sînt cineaști care par să nu datoreze dezvoltarea lor creatoare niciu-

Un neorealist de cursă lungă: Andrei Blaier și debutanta, pe atunci, Valeria Seciu în *Casa neterminată*

nui curent, nici unei personalități anume. Ei își definesc fără ezitare, din primul lor film, un timbru aparte în concertul — de obicei atît de deschis diverselor influențe. Malvina Ursianu a fost chiar de la **Gioconda fără surîs** Malvina Ursianu. Autoarea care nu se revendică de la experiența cuiva și nu face prozeliți. O vocație certă pentru dezbaterea intelectuală, preocuparea pentru destine ce-și pun în discuție severă nu atît drumul parcurs, cît modul cum l-au străbătut dramatice examene interioare, ale unor învingători — de obicei pe plan social-profesional, pierzători însă în viața lor personală sacrificată în diferite împrejurări. Un realism psihologic modern, o preferință pentru introspecția subtilă care nu renunță însă — decît arar — la emoție. Emoția însoțește discret, în subtext, acțiunile și reacțiunile personajelor aflate în momente de cumpănă. Un cinema al cazurilor de conștiință, al situațiilor-limită, al unor oameni ce-și pierd la un moment dat suflul cursei cotidiene și se opresc, descumpăniți, să întrebe: încotro? Ce fel de existență au dus? „Întru" ce? De aici un ritm anume, reflexiv-meditativ, al filmelor-introspecții, un patetism sobru al retoricii intelectuale, în maniera analiștilor contemporani.

Tot un solitar al discursului filmic, un insolit modern — uneori pînă la a nu fi înțeles la vremea respectivă —, e Mircea Săucan. Filmele sale, puține dar rezistente valoric, și-au croit drum spre cinematecі prin adîncimea analizei psihologice și sociale, într-o îmbinare continuă și realizate într-o formulă artistică originală, temerară în contextul realizărilor epocii. Dacă filmele Malvinei Urșianu foloseau, din cînd în cînd, flash-back-uri ca un memento sentimental sau ca un reper al drumului, la un moment dat, rătăcit, la Săucan fluxul capricios al memoriei urmează dialectica meandrelor sufletești, prezentul e permanent săgetat de trecutul ce nu se lasă uitat pentru că a traumatizat unele destine pînă la a le face imposibil de recuperat. Personajele Malvinei Ursianu, chiar marcate de trecut, luptă eroic cu el și îl pot înfrînge, pentru că viața trebuie luată mereu de la capăt. Maria din **O lumină la etajul X** consideră nedreptatea socială cîndva comisă împotriva ei, într-o epocă revolută, un accident, o eroare, dar un capitol pe care-l închide ca să poată supraviețui. În alte condiții social-istorice eroii **Meandrelor** lui Săucan nu-și pot despovăra prezentul de întîmplările care le-au spulberat definitiv posibilitatea redresării sufletești, a regăsirii fericirii. Chestiune de optică și de condiții, s-ar spune, dar și de adaptare a rea-

Arta portretului realist (*Viforița* de Petre Sălcudeanu, de Mircea Moldovan cu Luiza Orosz și Silviu Stănculescu)

Un nou val al cine-realismului românesc: *Filip cel bun* de Dan Piţa cu Mircea Diaconu şi Ileana Popovici

lismului — cum să-l numesc?, al cazurilor, al destinelor accidentale — adaptare, deci, la o altă perspectivă filozofică. Create, cum spuneam, într-un alt context istoric şi estetic cele două opere amintite, cu deosebirile lor stilistice pregnante, au dus realismul psihologic, realismul analitic al filmului românesc la un limbaj modern de o mare fluiditate, expresivitate, forţă emoţională.

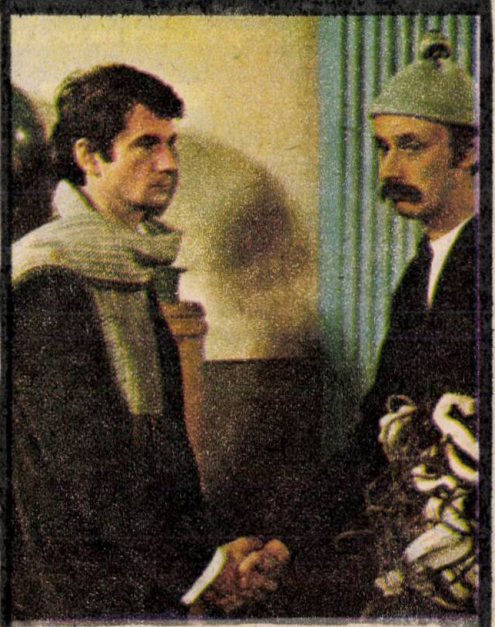
Profil artistic original, şi el neurmînd şi neurmat de alţii, Lucian Pintilie se manifestă în regia de film rar, dar cu o pregnanţă aparte. Două filme unicat, valori neimitabile: **Duminică la ora şase** şi **Reconstituirea**. Realism psihologic modern, putere de analiză socială şi individuală, de un energic moralism.

Un alt solitar, Ion Popescu Gopo şi-a cîştigat în dubla sa activitate de autor de desene animate (care i-au adus celebritatea mondială) şi de filme-parabolă cu actori, basme-parodii sau comedii fantastice — o faimă binemeritată. O prospeţime romantică, veselă, dar nu lipsită de profunzime, a pătrunderii în universuri fantastice, care ne devin familiare prin modul în care sînt abordate. La Gopo fantasticul nu e „o altă dimensiune", ci un mod parodic de a dialoga cu realitate, de a se insinua în ea, spiritual, ca în jocurile copiilor şi de a crea legi aparte, ce ne par tot atît de firești ca şi cele reale. O actualitate problematică a filmelor sale, chiar a celor mai năstrușnice improvizaţii pe teme de basm sau de musical, cu întrebări pe care şi le pune civilizaţia modernă în drumul ei — ades nebunesc — spre un viitor ce nu se prea întrevede fericit, propulsează filmele lui Gopo în aria dezbaterilor cu caracter larg, universal. O voce artistică necesară într-o cinematografie ce-şi doreşte un dialog tot mai deschis, mai original cu contemporaneitatea.

Fără inovaţii formale, păstrîndu-se în limita unui spectacol emoţionant, cu bătaie istorică lungă, debutul lui Sergiu Nicolaescu cu **Dacii** anunţa, dacă nu o voce inconfundabilă, cu siguranţă un profesionalism de ţinută, solid asimilat şi deschis, în continuare, experienţelor mondiale. Cu preferinţă netă către filmul de gen, filmul de aventuri şi spectacolul istoric, filmografia lui Sergiu Nicolaescu cunoaşte însă multe surprize şi în alte direcţii. Filmul psihologic de război, de pildă, cultivat în cel mai clasic stil realist cu **Şi atunci i-am condamnat pe toţi la moarte** şi **Noi, cei din linia întîi** — fructuoase colaborări cu scriitorul Titus Popovici. În orice gen s-ar manifesta, regizorul aduce cu el — de la reconstituirea cadrului istoric sau contemporan pînă la firescul interpretărilor — acelaşi respect pentru adevărul vieţii chiar şi în situaţiile epice cele mai extravagante cerute să zicem, de filmul de aventură.

Graţie Elisabetei Bostan un gen mai vitregit şi-a cîştigat demnitatea artistică: filmul pentru copii. Autoarea, în spiritul ei tenace-creator, de o profesionalitate ambiţioasă, l-a ridicat la rangul pe care îl merită, într-o societate preocupată de educaţie etică şi estetică a tinerelor generaţii. În filmele sale mai noi: **Saltimbancii, Promisiuni,** drama psihologică prevalează şi ea impune autoarei noi preocupări pe linia analizei sobre, discrete şi totuşi eficiente în planul emoţiei. A

Un proaspăt adept al „felicei" de viaţă Stere Gulea: *Iarba verde de acasă* (cu Florin Zamfirescu şi Ovidiu Schumacher)



La vérité înainte de toate: *Cursa* de Mircea Daneliuc (cu Tora Vasilescu și Constantin Diplan)

spectacolului cinematografic atrăgător, care nu sacrifică, de dragul spectacolului, cerințele realismului.

Tot un singular — cu toate că domeniul comediei e încălcat de mai mulți practicieni ai genului — ne apare și Geo Saizescu. El rămîne inimitabil în acel surîs poetic, aducînd fior liric comediei românești. „Surîs" care, în colaborare cu D.R. Popescu capătă o notă de subtil dramatism, iar în colaborare cu Fănuș Neagu, o ușoară nostalgie și pitorescul unor peisaje ce par desprinse dintr-o altă epocă. Un fel de trubadur vesel, cu sevă și culoare națională care, chiar și în satira corosivă pe care o practică în ultima vreme, alături de Titus Popovici, cu mare succes, rămîne — ceea ce rămîn toți comicii autentici — un liric visător.

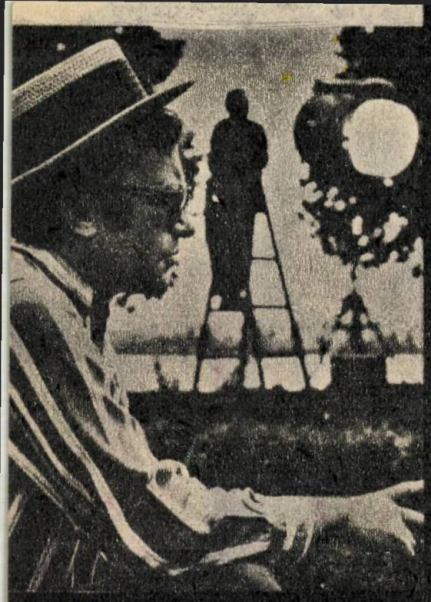
Bătălia filmului pentru crearea unui tablou artistic veridic și variat ca viața însăși

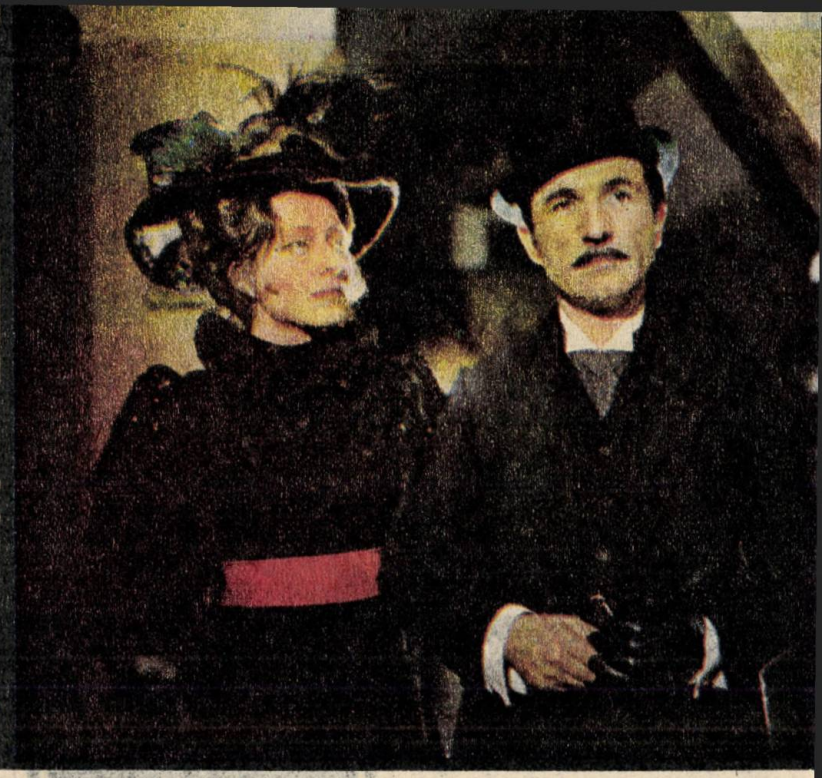
Post-expresioniștii

Desigur, din rațiuni metodologice, încercăm să afiliem un regizor — cîteodată chiar numai după un singur film — unui curent ori unei tendințe. De aici, probabil, protestul multora care nu se lasă „etichetați". Riscurile meseriei!

Operă de debut, **Viața nu iartă** a tinerilor Iulian Mihu Manole Marcus

Mircea Săucan în căutarea insolitului sufletesc armonizat cu insolitul cinematografic: *Meandre* (cu Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu)



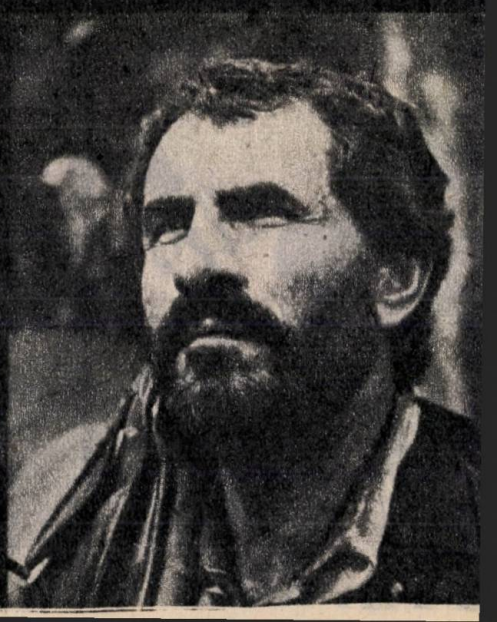


Unul din cei mai personali realiști, Iulian Mihu și o lectură originală a „Enigmei Otiliei" (cu Gina Patrichi și Gheorghe Dinică)

din deceniul șase impusese — poate exagerat spus — „un model" preluat mult mai tîrziu și dezvoltat de noii regizori într-o viziune mai... realistă. Era modelul unui tratament foarte liber față de nuvela inspiratoare și al unui limbaj cinematografic cu totul eliberat și el de rigorile clasice ale narațiunii. Povestirile erau supuse unor noi perspective — în cazul acestei istorisiri a unei drame din timpul războiului, perspectiva era a ultimelor clipe din viața unui rănit pe cîmpia Mărășeștiului, a senzațiilor lui exacerbate de febra apropierii morții, cu scurtele flash-back-uri ce-l duc cu gîndul spre casă. O puternică subiectivizare a narațiunii „pulverizată" și ea în flash-uri fără o continuitate logică și formală. Filmul părea o lupă a unor stări speciale, de o mare intensitate lirică, învecinată cu tendința autorilor de a caricaturiza o anume societate care profită de jertfele celor de pe front pentru a se îmbogăți. Distorsiuni de chipuri obținute prin unghiuri și mișcări de aparat puțin cunoscute cinematografului nostru pînă la acea oră, un montaj urmărind fluxul neașteptat al amintirilor, un joc apăsat al clar-obscurului și o interpretare accentuînd stări maladive: agonia ostașului sau nebunia calmă a celui „întors din iad" — metaforă preluată și în titlul și în stilul unui întreg film iscălit, la mare distanță în timp, de un alt tentat de neoexpresionism: Nicolae Mărgineanu. Printre alți regizori din alte generații care au urmat și fructificat experiența, îl amintim pe Alexandru Tatos, cu insolita reeditare a acțiunii romanului lui Cezar Petrescu din perspectiva sinucigașului Radu Comsa.

Dacă unul din regizorii tandemului

Fantasticul cu pornire din cotidian
(Moara lui Călifar **de Șerban Marinescu cu Remus Mărgineanu)**



Viața nu iartă Iulian Mihu n-a mai revenit la „model", ci și-a urmat o traiectorie surprinzătoare (ultima lui operă de anvergură fiind o rafinată pictură post-impresionistă, **Lumina palidă a durerii**), colegul lui, Manole Marcus, după fascinantul **Canarul și viscolul** amintind de **Viața...** prin pendularea între oniric și realism caricatural-social — și-a căutat și el, cum am văzut, un drum mai aproape de linia clasică a exprimării filmice.

În schimb, „sămînța expresionistă" a prins în timp: Alexa Visarion în **Înainte de tăcere** și în **Înghițitorul de săbii** (surse literare supuse unei alchimii energice, într-un limbaj plastic de o expresivitate demonstrînd un autentic om de cinema), Alexandru Tatos cu **Întunecare,** dar și cu **Duios Anastasia trecea;** Nicolae Mărgineanu cu **Întoarcerea din iad,** dar și cu secvențe din **Pădureanca,** Dan Pița cu **Dreptate în lanțuri** sau Mircea Daneliuc cu **Vînătoarea de vulpi** (supunînd romanul lui Dinu Săraru „Niște țărani" unei sofisticate și foarte personale „ecranizări". Dar poate cel mai autentic eșantion al noului expresionism a fost acel controversat **Glissando.** Apelînd mai intens la sursa fantastică — acolo unde expresionismul își găsește un mod de manifestare foarte liber, firesc — Stere Gulea cu **Ochi de urs** și mai tîrziu Șerban Marinescu impetuos impus cu **Moara lui Călifar** și reconfirmat cu **Domnișoara Aurica** refac, fiecare cu un timbru aparte, experiențele unui curent ajuns din nou în stimă prin valoroase creații ale lui Bo Widerberg, Volker Schlöndorff, Polanski, Fassbinder. În ceea ce ne privește, nu considerăm, desigur, o „modă" încercarea unor tineri regizori de a-și construi un anume univers artistic mai aparte în căutarea unui nou realism (realism cam afectat de multele pelicule de serie).

✱

Desigur, mă repet, drumul realismului trece prin multe meandre și, poate că în numele căutărilor lui, multe experiențe interesante pot rodi în timp, dar și multe pot eșua în exerciții formale, sterile. Fără a-și fi găsit încă expresia sa cinematografică plenară, originală în concertul artei mondiale, realismul filmelor noastre reprezintă o bătălie continuă, atît cu viziunea idilic-convențională cît și cu cea sceptic criticistă, pentru crearea unui tablou artistic veridic, complet și variat ca viața însăși. Un tablou lucid al prezentului și angajant față de viitor, față de perspectivele societății moderne românești.

Alice MĂNOIU

Dinspre scenă spre cinema Alexandru Tatos (cu Florin Mihăilescu) : *Duios Anastasia trecea* **cu Anda Onesa**

Un poet al realismului fantastic: Alexa Visarion și *Înghițitorul de săbii* **(cu Leopoldina Bălănuță și Mircea Albulescu)**

O aripă a Buftei: coproducțiile

40 de ani de cinematografie socialistă

Buftea noastră cea de toate filmele

În patruzeci de ani de cinematografie socialistă s-au realizat peste șase sute de filme. Mai întîi în afara zidurilor Buftei — pe timpul cînd ea nu exista — apoi și în interiorul lor. Aici s-au născut generații de regizori, actori, operatori, scenografi, monteuri, ingineri de sunet, machiori, etc. S-au format curente, s-au ridicat valuri, s-au făcut valuri, s-au făcut, de fapt, propuneri de cinema românesc. Aici s-a plîns, s-a rîs, s-au purtat bătălii, s-au rostit replici memorabile, s-a cîntat, s-a dansat, s-a „pășit" pînă și pe lună — pe scurt, s-a trăit cinematografic. Buftea este pentru noi toți Cetatea filmului românesc.

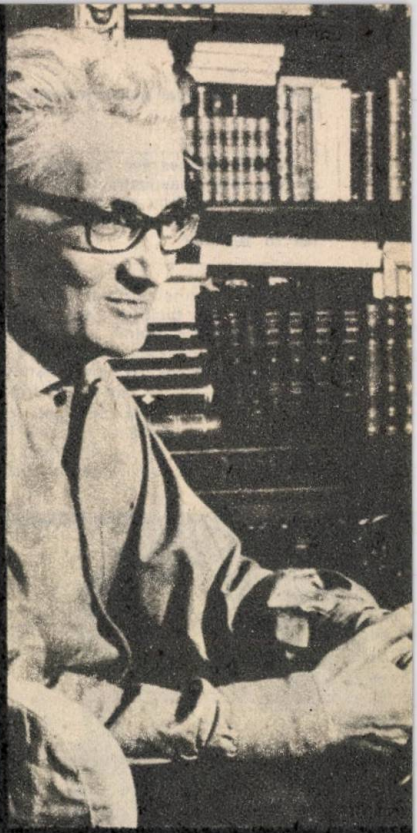
Dar cine a întemeiat-o și cine a dus-o mai departe? Cine sînt „locuitorii" cetății?

„Buftea, com. rur. jud. Ilfov, stație c.f. pe linia București-Ploiești; aici e un castel zidit de fostul domnitor Barbu Știrbei care este înmormîntat în capela din parc" (Dicționarul enciclopedic ilustrat, „Cartea românească", tipărit între februarie 1926 și noiembrie 1931).

„Buftea, comună în reg. București, 8430 locuitori (în 1961). Fabrică de vată, de conserve, de legume. Aici se găsește centrul cinematografic B., unul dintre cele mai mari și mai perfecționate centre cinematografice din Europa, construit între anii 1951—1960. Înzestrat cu aparatură modernă, cu patru platouri de filmare, cu numeroase studiouri de sonorizare, laboratoare de prelucrare a peliculei, ateliere proprii etc., el constituie o puternică bază tehnico-materială pentru dezvoltarea vieții cinematografice din R.P.R. (Dicționarul enciclopedic român editat în 1962).

Oricine poate socoti cît timp desparte cele două definiții de dicționar. Oricine poate socoti cît a trecut din 1951, cînd a început construcția Buftei și pînă azi. Nu oricine știe că au

trecut fix 30 de ani de cînd Buftea a devenit de fapt și de drept „Studiourile Centrului de Producție Cinematografică București", așa cum scrie pe toate genericele filmelor noastre. Dar eu ce să fac? Eu n-am avut, vorba cuiva, „le prilej" să fiu prezentă de la începutul începutului atunci cînd s-a pus piatra de temelie. Eu am pus piciorul în Buftea abia pe timpul cînd pe culoarele din fața platourilor circulau tot felul de ființe ciudate, draci, amorași, „mercuri" cu aripioare la picioare, (că Gopo filma ba *Pași pe Lună*, ba *Faust XX*), dacă și romani (ca se filma ba *Columna*, ba *Bătălia pentru Roma*), drept care Orson Welles promitea, dar nu mai dădea interviuri spre disperarea reporterilor adunați ciopor în jurul lui să-i culeagă gîndurile „în direct"; și pe timpul cînd Malvina Urșianu filma *Serata*, iar subsemnata nu știa la ce să se uite mai întîi, la spectacolul seratei, la spectacolele numite Györgyi Kovacs, Silvia Ghelan, Cornel Coman sau la spectacolul Malvina Urșianu care reușea să fie toți și toate la un loc; și pe timpul cînd se filmau *Mirii anului II*, prilej de prins într-un interviu (e drept, nu la Buftea ci pe lîngă Brașov,) un băiat numit Belmondo; și pe timpul cînd se filma *Șapte băieți și o strengăriță* și Jean Marais, și Sidney Chaplin și Marilù Tolo admirau privelîștea pe malul lacului; și pe timpul cînd făceam naveta între platouri, pentru că pe fiecare se filma cîte ceva — memoria îmi restituie în clipa asta *Răutăciosul adolescent* cu Irina Petrescu brunetă, iurie Darie blond și „adolescentul" Ogășanu așa cum îl făcuse mama lui... Dar nu, nu e bine ce fac, pentru că nu eu sînt omul care trebuie să vorbească despre Buftea. Despre Buftea — Buftywood, cum i se spunea la un moment cu tandră ironie — dar mai ales despre oamenii ei, trebuie să vorbească altcineva. Un altcineva numit Constantin Pivniceru. Omul cu producția Buftywood-ului, de treizeci de ani, dar și cu producția de operatori de vreo douăzeci și patru, pentru că predă la I.A.T.C. și „scoate" serie după serie de operatori, unul mai-mai decît altul. Cu „dînsul" mă și aflu într-o dimineață de vară înmiresmată de tei și comentată sonor de ciripitul păsărelelor, în biroul cochet, cu vedere spre lac. Afară e cald, aici e răcoare, Buftea are pereții groși de cetate, cetatea filmului, nu? Am toate condițiile, numai că nu știu cum să încep. Îi știu de atîta amar de ani pe directorul Buftywood-ului, am discutat de atîtea ori despre filme, operatori, regizori, îi cunosc stilul, fermecător de altfel, de a eschiva o întrebare, așa cum îi cunosc privirile maliții-albastre din spatele ochelarilor în momentul în care aude o gugumănie; știu cît e de meticulos, de „neamț", — a și dorit să afle dinainte „exact" despre ce vreau să vorbim, ceea ce firește n-am dorit eu, „ca să nu se pregătească", știu atîtea despre „subiectul" meu, încît numai un artificiu mă poate salva în momentul de față. E adevărat că nu mă dau în vînt după interviurile care încep cu: „Stimate tovarășe X, dumneavoastră care sînteți..." le-am consumat și eu, le cunosc gustul de „nici carne, nici pește", dar mă tem că acum chiar așa va trebui să încep. Acoperire am. Persoana în cauză este chiar stimată și



Personalitatea numărul unu a cinematografiei noastre: Victor Iliu — văzut de el însuși, dar și de „ochiul" aparatului de fotografiat. Și prima operă cu putere de pecete asupra filmului românesc: *Moara cu noroc* (cu Ioana Bulcă în rolul Anei)

stimabilă, și chiar este cine este. Așa încît:

— Stimate tovarășe Constantin Pivniceru, dumneavoastră care conduceți acest studiou de 30 de ani, vă mai amintiți ziua în care ați pus piciorul în Buftea?

— ?!?... în cinematografie, țin minte cînd „am pus piciorul": era în 28 ianuarie 1952, ca inginer chimist la laboratorul Mogoșoaia. După care (pe vremea aceea se promova foarte repede) peste un an am ajuns inginer șef la „Sahia". După care am urmat un curs de specializare de șase luni, la „Mosfilm", în '54. După care, o specializare de trei luni la „Agfa", actualul „Orwo". După care, o specializare la Kodak, după care nu mi-a mai rămas să mă specializez decît la Studioul „București". Oficial, m-am mutat cu laboratorul din Floreasca, aici, la Buftea, la 1 iunie 1958, zi declarată de noi „Ziua laboratorului". Și de atunci, an de an, la 1 iunie, odată cu Ziua copilului, ne întîlnim și ne aducem aminte cum era...

— Și cum era? Care era atmosfera Bufteî, atunci și mai încolo un pic?

— Eu știu că ce voi spune acum poate să sune chiar tendențios sau prețios azi, pus pe hîrtie. Dar pentru generația noastră, ce trăiam noi atunci ca atmosferă, ca viață, — am aflat abia mai tîrziu, că ar fi „romantism revoluționar". Noi îl trăiam.

— Cum? Prin ce se manifesta el?

— Prin tot soiul de lucruri simple, normale pentru noi, atunci, cum ar fi: a nu te uita la ceas. Pe atunci, în Buftea, se stătea cu toptanul. Cu orele, cu zilele, cu nopțile, cu... nu glumesc, cu săptămînile. Dacă era de lucru, veneai în Buftea și nu mai plecai acasă o săptămînă. Romantism revoluționar mai însemna, la noi, o neliniște permanentă, care astăzi nu se mai poate tolera. Tot timpul modificam, tot timpul schimbam, tot timpul zemurile alea din laborator erau într-o fierbere, într-o nebunie. Ne purtam ca o gospodină care întoarce mereu casa pe dos. Aveam o neliniște și o nemulțumire și o împotrivire de a accepta permanența. Permanența care înseamnă, de fapt, stabilitate, așezare. Octav Onicescu spune în memoriile lui un lucru foarte frumos și anume: că toată lumea luptă împotriva inerției, dar să fim bine înțeleși: luptăm împotriva inerției în ghilimele, pentru că inerția, ca valoare absolută, înseamnă un volant, care asigură ce? Continuitatea. Că noi luptăm împotriva acelui tip de inerție care azi înseamnă opusul progresului, asta este altceva. Ceea ce însemna, la generația acelor ani, romantism revoluționar era refuzul — poate chiar neputința — de a te împăca cu lucrurile așezate. Cu ceea ce numim noi astăzi tehnologia acceptată. Era suficient ca un operator să vină cu o idee, și ne porneam pe căutat soluții pentru realizarea ei. Sigur, producția era mică, ne puteam permite. Astăzi, Buftea are totuși o față industrială.

— Din cine se compunea generația asta? Cine erau tinerii romantici de lîngă dumneavoastră?

— Parcă totuși n-aș pune neapărat semnul egalității între romantism și tinerețe. Pentru că, dacă stau și mă gîndesc bine, Jean Georgescu din perioada aceea era un om foarte tînăr sufletește — ca și Victor Iliu, de altminteri. La ora aceea Iliu era director artistic al studiourilor iar eu directorul producției, și aveam birourile alăturate. Chiar geografic, dacă stai să te gîndești, mi se pare mai logic că arta și producția stăteau alături. În timp ce astăzi Casele de filme sînt la Casa Scînteii, noi sîntem aici... În mod obiectiv, îi înțeleg. Ei nu simt nici mirosul de peliculă, nici mirosul prafului de pe platouri, nici mirosul padocurilor, ei trăiesc într-o lume a lor ca sub un clopot de azot. Din păcate... Dar, revenind la Iliu... Iliu nu era numai un om foarte tînăr sufletește, era un om cu totul special. Cu el discutai matematică, astronomie, filozofie, făcea caricaturi, (am și eu nenumărate făcute de el), și îi plăcea să fie înconjurat de tineri... Cine era candid ca o

Pygmalion și Galateea, adică, Jean Georgescu și Ioana Pavelescu, într-o „ședință" de machiaj la *Pantofiorul Cenușăresei*

fată mare, indiscutabil, era Ovidiu Gologan. Rar mi-a fost dat să văd un om atît de pur, atît de naiv — atît de vulnerabil, din cauza asta. Dar la Ovidiu Gologan, după părerea mea, vîrsta nu spunea absolut nimic. El era un copil mare. Sufletește, desigur. Un copil mare și un la fel de mare artist. Era, după aceea, pleiada de scenografi: Giulio Tincu, Liviu Popa, Hortensia Georgescu, — nici nu-i pot numi pe toți că acoperim spațiul numai cu ei... Pe urmă, a venit prima generație de pe băncile I.A.T.C.-ului: Manole Marcus, Iulian Mihu, Savel Stiopul... Erau foarte tineri, toți, erau asistenți și, de fapt, la diferență de doi-trei ani, ei erau generația mea. Dar, care, fiind o generație salariată, sufletește ținea de studiou. Cînd în viața noastră a apărut „ieșirea pe contract", care a însemnat, indiscutabil, un factor de progres — regizorii s-au rupt de Buftea. Și asta a fost o pierdere foarte mare. Pentru că relația lor actuală cu studiourile marchează exact diferența între casa în care locuiești și hotel. Și la hotel te poți simți foarte bine, dar nu ești la tine acasă. Pe urmă, au apărut operatorii „noi". Eu, care predam la I.A.T.C., i-am prins pe toți care au început să debuteze după 1969. Generația '70 a avut o soartă foarte bună: un an-doi asistenție, după care și-au luat zborul cu toții pe aripile proprii. Adevărul este că abia îmbătrînind ne punem problema de generație. De fapt, ele nu prea existau. Pentru noi, cei mai în vîrstă erau niște modele, niște puncte de reper, dar nu-i considerăm bătrîni. Erau corifeii. Și noi eram... restul lumii. Și culmea este că mai tîrziu, noi nu ne-am uitat la cei ce-au venit după noi cu sentimentul că ar face parte dintr-o altă generație. Ziceam că sînt colegii noștri mai tineri. De fapt, cînd spui generație te gîndești la o anumită mentalitate, o anumită optică, un anumit crez, o anume înclinație. Generațiile cred că s-au structurat ceva mai tîrziu, după anul '70, în deceniul 8—9. Pe timpul acela distanța dintre noi și regizori era mai mică decît astăzi. Relațiile acum sînt mai reci. Ne-am înstrăinat. Nu mai mîncăm aceeași bucată de pîine. Regizorul nu mă mai înțelege la fel de bine pe mine, dar nici eu pe el. Exact ca în proverbul ochii care nu se văd... Pentru că, ce înseamnă a face film astăzi? Filmezi în Buftea — dacă! — două-trei luni, după care dispari doi ani de zile, dacă nu mai mult. Ce s-a întîmplat cu noi, cred că este un proces normal de eroziune sentimentală. Pe timpuri, a face un film era un eveniment. Astăzi, după 600 de filme, că am mai început încă unul nu mai contează. A intrat în rutină — nu a noastră, în rutina cinematografiei în general. Nu se mai consideră un eveniment primul tur de manivelă, de exemplu. Premiera da. Ea este, încă este, un eveniment.

— Mă gîndeam să vorbim despre Buftea, desigur, dar mai ales despre oamenii și evenimentele ei... Ce ziceți?

— Buftea a apărut aici, într-un sat nenorocit, unde a **ajunge**, însemna curată aventură. Eram o brumă de bucureșteni și restul localnici. La început, ani de-a rîndul, am semnat sute și sute de cereri de angajare unde, în loc de semnătură, se punea amprenta digitală. Deci, infrastructura era analfabetă. Ai să spui: bine, dar nu ăștia formau baza cinematografiei! Adevărat! Dar erau foarte utili și, într-un fel, erau chiar o bază. Tot ce însemnează construcții decor, electrică, cizmărie, tîmplărie, recuzită nu este o bagatelă pentru un studiou. Și cei mai mulți erau analfabeți. După care, a urmat valul al doilea: angajarea în studiou a copiilor de analfabeți, care veneau cu liceul. A fost un lucru nemaipomenit. Astăzi ni se pare așa de simplu! Dar atunci, saltul de la „fără carte" la absolventul de liceu de cinematografie, a fost pentru noi echivalent cu lansarea primului sputnic. Pe plan uman s-a produs o modificare a structurii de-a dreptul extraordinară. La cel de-al treilea val, toți au tins să urmeze facultăți. Așa încît, pot spune că, într-o „carieră" de 35 de ani am prins trei trepte de evoluție a infrastructurii Buftei. Pînă azi, cînd foarte mulți fac Institutul, fac scenografie, informatică — pentru că avem aici un centru de calcul — fac tehnică

Ana Szeles, în *Pădurea spînzuraților* de Liviu Ciulei, filmată de Ovidiu Gologan, acel „copil mare, pe cît de mare artist"

Dan Ionescu, patriarhul inginerilor de sunet

Hortensia Georgescu, „patriarha" scenografilor

de vîrf, pentru că nu poți să concepi, astăzi, sunetul sau laboratorul fără o pregătire superioară. Deci, asta pe linie tehnică. Pe linie artistică, evenimentele Buftei, firește, au însemnat apariția unor filme deosebite și a unor personalități ieșite din comun. A

Doi internaționali, Marlène Jobert și Jean Paul Belmondo jucînd, pe terenul nostru, în *Mirii anului II*

mai însemnat creșterea producției de filme, ca urmare a creșterii interesului față de film. Saltul de la 15 la 25—30 de filme în anii '70 a fost chiar un eveniment, pentru că el a dat șansa afirmării unor regizori tineri și el a coincis cu apariția pe scena cinematografiei noastre a generației '70. A fost o coincidență fericită, pentru că dublarea producției a permis ca perioada lor de ucenicie să se reducă la un an. Practic, ei au dat cu nasul prin studiou, au învățat pe unde se intră și pe unde se iese, și au început să facă film. Astăzi, în condițiile în care avem peste 80 de regizori, promovarea unui tînăr se face mai greu. Ca formulă organizatorică și ieșirea pe contract a fost un eveniment. Ea a însemnat un mare factor de progres, pentru că înlesnea selecția pe bază de talent. Dar, din păcate, criteriul valoric nu a funcționat multă vreme. Îmi amintesc de Mircea Săucan. Omul ăsta era burdușit de talent, și, dacă ne uităm azi la filmele lui, rămînem uimiți de modernitatea viziunii cinematografice, de limbajul lor foarte actual... Și Săucan a fost un om-eveniment al Buftei, pentru că vorbeam de evenimente. Buftea există prin oameni și prin filme, firește. La început, au fost așa-zișii pionieri. Un Jean Georgescu, Jean Mihail, Paul Călinescu, Victor Iliu. Indiscutabil, primul film eveniment a fost **Moara cu noroc.** Un al doilea a fost **Tudor.** Al treilea **Pădurea spînzuraților** și, pe aproape, **Răscoala** cu premiul de la Cannes. Toate aceste filme au demonstrat că Buftea nu este doar o alcătuire de ziduri, ci că, în interiorul, ei se poate face film într-un anume ritm prestabilit și cu o anume consecvență. Pentru că noi am demonstrat că se poate face film și înainte să existe Buftea: **O noapte furtunoasă,** care este o mică bijuterie, s-a făcut la ONC. Dar am putut demonstra că am progresat în știința de a face film. În deceniul 7 care a fost foarte prosper, am trecut pe Eastman color, pe ecran lat, am înregistrat sunet magnetic, deci tot ce era nou în lume ca tehnică, noi asimilam foarte repede. În deceniul 7 fiecare regizor însemnat în cinematografia noastră a dat unul din filmele importante ale filmografiei sale. După '65, cinematografia noastră avea niște repere. Avea un corp de oameni școliți, fie în I.A.T.C., fie în liceele profesionale de cinematografie. Deceniul 7 a fost deceniul unor filme profesioniste. Tot atunci, și nu întîmplător, am excelat în epopeea națională. Și asta era o dovadă de profesionalism, nu? „Fractura", pentru Buftea, a intervenit în deceniul 8 cînd: 1. au venit tinerii, cu noul cinema, deci a doua promoție de I.A.T.C.-iști, 2. s-a ieșit pe contracte și 3. s-a dublat producția. Atunci s-a produs în viața Buftei ceva fundamental. Pe de o parte, era un moment bun, o întîlnire între generații, pentru că, în timp ce tinerii, Pița, Tatos, mai tîrziu, Daneliuc, intrau în arenă, generația anterioară de I.A.T.C.-iști dădea operele de vîrf. Și Marcus, și Mihu, și Bratu, și Blaier. Tot atunci au apărut trei personalități cu totul diferite, opuse, deci, poate, complementare: Malvina Urșianu, Elisabeta Bostan și Sergiu Nicolaescu. Exista o diversitate de genuri, se putea vorbi chiar despre un anumit limbaj specific fiecăruia, de stiluri regizorale, de o anumită modalitate de a face film. Pe de altă parte, tipul de cinema propus de tineri nu mai făcea necesară prezența Buftei în viața lor. Ei preferau platoul natural. Era o necesitate. Este o realitate. Cum o realitate este faptul că

Păşind pe lună conduşi, cu haz şi fantezie, de Gopo

Buftea a fost gîndită pentru o producţie de 12 filme, şi am ajuns să facem 28—30...

— Deci, tinerii nu au pus nici o amprentă asupra Buftei. Ce amprentă au pus asupra cinematografiei noastre? Care au fost meritele lor?

— Meritul principal a fost, cred, acela că n-au încercat să-i copieze pe cei dinaintea lor. Ei au preluat de la înaintaşi, pentru că, evident, nimic nu se naşte din nimic — dar au trecut prin propria gîndire şi au reuşit să rămînă ei înşişi. Operatorii s-au simţit, la un moment dat, frustraţi şi unii au devenit chiar regizori — vezi Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase. Deci, o generaţie fără prejudecăţi, fără complexe, o generaţie care, normal şi necesar, trăgea puţin cu ochiul la ce se face în lume, se informa, rămînînd ea însăşi. O generaţie **bună**. Poate şi de aceea mă doare că ei nu prea iubesc

Cal contra cal, Richard Johnson şi Florin Piersic în *Columna* de Mircea Drăgan

studioul, zidurile astea, platourile — de care nu prea au nevoie, e adevărat. Și nu numai ei. Dacă stau să mă gîndesc bine, chiar și generația dinainte manifestă aceeași lipsă de dragoste față de studiou. Și nu îmi dau seama de ce. Toți străinii care ne-au vizitat sau au lucrat aici au iubit studioul, le-a plăcut, au găsit că este unul din cele mai frumoase și bine utilate din Europa, le place aerul Buftei, le place lacul, locul, tot le place...

În vocea stimatului și stimabilului director al Studiourilor Centrului de Producție Cinematografică „București" cu sediul la Buftea clopoțește ușor o notă de tristețe. O respect, dar mă și molipsesc. Tăcem amîndoi pe fond de ciripit de păsărele. Doamne, chiar, unde sînt „les neiges d'antan", timpurile cînd ce păsărele, ce ciripele, că nu se auzeau om cu persoană de zumzetul Buftei cînd duduia „dînsa" din cele patru platouri deodată, plus cel de la filmări combinate, tras în toate părțile de nevoile echipelor. Cînd pe culoare, în pauze, dacii și romanii trăgeau o carpată fără filtru alături de un domn în ținută de seară sau de o doamnă „fostă", cu boa bleu unduit pe umeri, iar luminițele de deasupra ușilor, vegheate vajnic de cerberi-pompieri, desenau cu litere roșii cuvîntul magic: „liniște". Cînd la scara principală descindeau în carne și oase Sarita Montiel sau Kirk Douglas sau Jean Marais sau Amedeo Nazzari, Antonella Lualdi sau Richard Johnson sau... sau... la care colegii români se uitau cu drag, dar și cu un aer mic-mititel de „oți fi voi mari, dar nici cu noi nu ne e rușine". Și nici nu avea de ce să le fie rușine pentru că erau mari, marii noștri actori. Beligan-ul, Birlic-ul, Ciubotărașul, Rebengiuc-ul, Pogonata, Irina cea Petrescu, Amza, Tomiță Caragiu și cîți alții o, cîți pe timpul acela mici, deveniți repede mari. Nu aveai loc să respiri decît pe malul lacului unde mai făceam și un interviu cu Motoi, dacă tot era el Vodă Lăpușneanu. Și costumierele, machiorii și recuziterii care nu pridideau cu dusul și adusul diferitelor obiecte. Unde să fie? Aici! Aici în pereții Buftei... Nu, nu e bine să întîrziem pe nostalgie. Să întîrziem pe amintire, pur și simplu.

— **Care au fost, în timp, stîlpii studioului? Pe ce umeri s-a clădit el ca instituție productivă? Care este partea nevăzută a Buftei?**

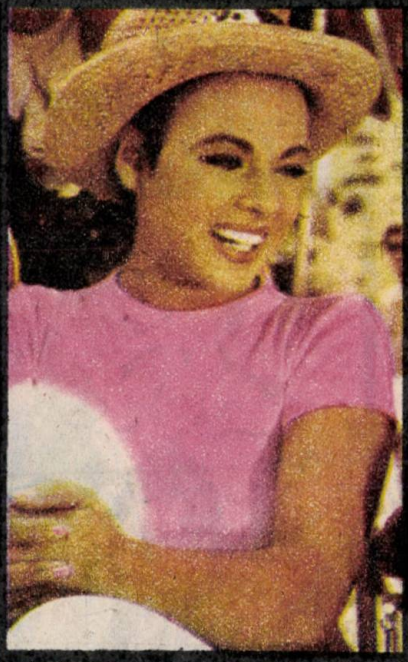
Tristețea interlocutorului meu sucombă brusc sub tirul întrebărilor prozaice:

— După trei decenii nu se mai poate spune că studioul stă pe niște „stîlpi". El stă pe o structură. Dar, sigur, fiecare sector a avut la început cîte un „vîrf" care a tras după el restul „trupei". Cum ar fi la filmări combinate, un Hărăbor, singurul nostru maistru machetist sau, la croitorie, un Mușat, care a creat o pleiadă de croitori sau, la laborator montaj-negativ, o Gabi Pleșoianu. Cine știe ce înseamnă să ai pe mînă **negativul** filmului? Cine știe cine a fost Rozalia Barta? A fost un om care știa să-ți facă racordul de machiaj, să pună mustăți cum se cuvine, să facă o coafură care să avantajeze sau să dezavantajeze o actriță, după caz. Și operatorii! E clar că un Ovidiu Gologan a însemnat ceea ce toată lumea știe că a însemnat pentru studiou. Sau un Gore Ionescu. Un Nicu Stan. Un Nicolae Girardi, cu crezul lui de neclintit cum că actorii trebuie să fie frumoși. Pe urmă se poate vorbi de tot corpul de ingineri de sunet, oameni de mare sensibilitate, de mare finețe. Vorbind de „stîlpii" studioului nu poți să faci abstracție de un Dan Ionescu. El este patriarhul operatorilor de sunet și, printr-un concurs feri-

Aici muncesc
o mie trei sute cinci zeci de oameni
încadrați în o sută de profesii

Un roman printre daci: Amedeo Nazzari

Marilú Tolo într-o pauză de filmare la *Șapte bărbați și o fetișcană*



Laurence Harvey, de la „bătălia" pentru un loc în înalta societate, la *Bătălia pentru Roma*

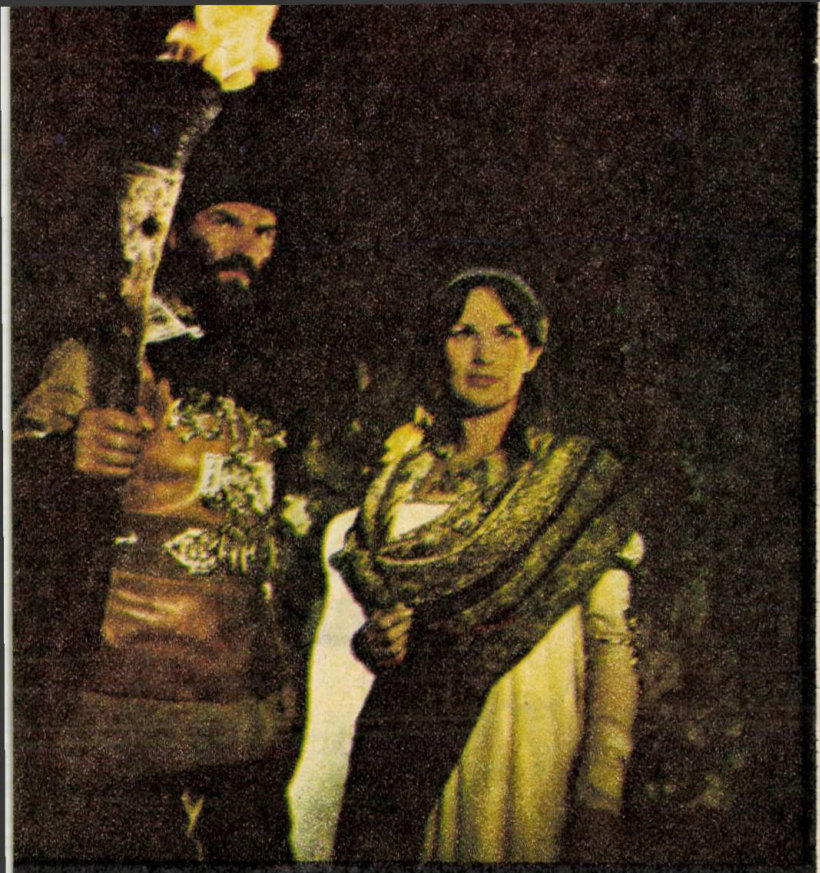
În plină epopee națională: Sergiu Nicolaescu, filmînd, la Călugăreni, *Mihai Viteazul*

cît de împrejurări, întrunește mai multe calități: este și muzician, și un om de condei, un om de spirit și un om care vine cu idei iar filmele lui sînt pline de farmec și inedit. Și după el, toți: Anușavan Salamanian, Andrei Papp, Silviu Camil, Bujor Suru etc. etc. Pe urmă sînt monteuzele: Cristina Ionescu, de exemplu, excelentă profesionistă, nu întîmplător toți marii regizori vor să lucreze cu ea. A fost o Iolanda Mântulescu și cîte și cîte altele... Pe urmă sînt maiștrii de platou. Cine știe ce este un maistru de platou?

— Puțină lume. Așa că spuneți. Ce este un maistru de platou?

— Maistrul de platou este dirigintele de șantier. La film, ca la orice clădire, există un arhitect: scenograful. Și există un șef de șantier, care este maistrul de platou. El trebuie să găsească soluții ca să **facă** acea construcție care, cît o fi ea de frumoasă pe hîrtie, nu stă în picioare decît tradusă în material, în concret, în palpabil. Oamenii ăștia sînt și ei niște artiști în felul lor. Dar foarte important poate fi un recuziter. Omul căruia să-i spui „du-te și adu-mi o lampă din secolul XIX, stilul cutare", și el să știe unde și la cine în București poate găsi lampa aceea. Sau faptul că există un Ivanciu, omul cu caii! Ivan-

Amza Pellea, în chip de Decebal, alături de Marie-José Nat în *Dacii*



Un mileniu şi jumătate de istorie, între *Columna* (cu Antonella Lualdi şi Ilarion Ciobanu) şi *Ştefan cel Mare* (cu Gheorghe Cozorici şi Violeta Andrei, dirijaţi de Mircea Drăgan)

ciu ştie ce cal trebuie să dea fiecărui actor, ca să fie „potrivire de caracter". Cînd s-a făcut, acum, **Pădureanca,** Ivanciu i-a găsit lui Pintea calul potrivit — singurul care l-a acceptat, de altfel, şi Pintea se simţea în siguranţă pe calul acela. Ivanciu este un fin psiholog, dacă stai să te gîndeşti că se pricepe să adune două caractere, unul de om şi altul de cal, ca să lucreze împreună în bună înţelegere. Uite, şi baza asta hipică înfiinţată pe timpul cînd s-a făcut **Dacii,** odată cu echipa de cascadori (şi aici e meritul lui Sergiu Nicolaescu) este un stîlp al Buftei dacă ne gîndim cîte filme istorice s-au făcut. Şi apropo de cascadori: cascadorii noştri au cam îmbătrînit; acum bate la uşă filmul **Mircea cel Mare,** aşa că am adunat o sută de „nebuni frumoşi" din Bucureşti, i-am şcolarizat trei luni, trei luni şi-au rupt oasele sărind de la înălţime, călărind, antrenîndu-se şi, din aceşti o sută, vom alege 30—40 care vor fi cascadorii noştri în viitorul cincinal. Şi asta este partea nevăzută a Buftei... Vreau să spun — fără să folosesc vorbe mari — că gradul de profesionalizare a crescut enorm. Totuşi, s-au făcut 600 de filme. Aşa încît, „vîrfurile", „stîlpii" Buftei, au acum mai mult o valoare simbolică şi sentimentală. Azi, nu mai poţi spune că acest studiou stă pe umerii cuiva. Stă pe mulţi umeri. O mie trei sute cincizeci de oameni. Iar oamenii ăştia ştiu şi pot foarte mult. Ei sînt Buftea. Şi „ce poate Buftea", a se vedea **Francois Villon.** Pentru că, cealaltă parte nevăzută a Buftei sînt şi coproducţiile. De ce vin străinii să facă filmele mari şi complicate la noi? Evident, şi pentru că întîlnesc, aici, o pricepere de a face film. Pentru capacitatea studioului de a realiza decoruri complicate. Pentru capacitatea de a organiza filmări de mare amploare. Pentru **condiţiile** noastre de lucru. Aici funcţionează o sută de profesii care, aparent, n-au nimic comun, de la redactorul muzical care are toată fonoteca pe mînă şi tratează cu Filarmonica sau alte orchestre din ţară şi programează înregistrări, şi terminînd, cu cine să spun? cu pirotehnicianul, care ştie să facă efectul de ploaie, de furtună, de ceaţă, explozie sau de glonţ care „intră" în actor şi lasă pată de sînge. E o specialitate şi asta. Şi fiecare om care practică una sau alta din aceste o sută de profesii, spune: eu am făcut filmul... Cei o mie trei sute cincizeci de oameni, încadraţi în o sută de profesii fac **filmul.** Numai regizorul, săracul, nu mai are loc să spună, eu am făcut filmul! Mie mi-a fost clar dintotdeauna (din păcate, nu pentru toată lumea a fost la fel de clar) că, îţi place-nu-ţi place, regizorul este factorul numărul unu. Ce este al regizorului, trebuie dat regizorului: el este principalul creator şi noi toţi trebuie „să fim la dispoziţia lui". Facem investiţie de încredere, investiţie de speranţă, speranţa într-o reuşită. Pentru că, degeaba, oricît ar părea de blamabil succesul de casă, el interesează foarte mult pe toată lumea. E ca un combustibil. Cu el, cu succesul, îşi fac ei „arderea". Cînd un film are succes, în Buftea e sărbătoare. Fiecare simte că filmul **lui** a mers! De aici şi o întreagă bătălie cînd se trage fiecare generic. Cum se paginează, cine e înainte de cine; genericul „curge" sau e static; dacă curge, cum

curge, mai repede, mai încet? Dacă e static, cît stă? Pentru cel care se vede pus la sfîrșit, e jale. Fiindcă, de obicei, pe măsură ce copiile se uzează prin rulaj, proiecționiștii mai taie din finalul genericului. Așa că fiecare om din echipă se luptă să nu fie chiar la coada-cozii ca să nu-l „taie"... Prezența pe generic este o mîndrie a lor. Este dovada că **au făcut** filmul acela.

— Un singur om lipsește dintotdeauna de pe generic. Dumneavoastră!

— E adevărat. Dar mie mi-a fost clar că mi-am ales meseria „omului din umbră". Asta poate pentru că nu am aspirat niciodată la mai mult decît am. Rolul meu a fost „de a da la mînă". Ca la zidărie. Nu eu construiesc, eu dau cărămizile la mînă. Mai bine, mai prost, cum pot și cum mă pricep...

— Și care sînt bucuriile „omului dim umbră"?

— În general, nu știu. La mine, bucuria mare este cînd cresc niște tineri. Pentru că cei din leatul meu sau cu un pic mai juni, tîrșiți, ca și mine, prin viață, sînt suficient de maturi ca să nu mai aibă nevoie de „protezele" mele. Dar ăștia micii, care vin din urmă și vor să ajungă în față și au și înzestrarea necesară, ei sînt bucuria mea. Pe urmă, m-am convins, în 30 de ani, că în profesia asta sînt oameni care simt nevoia de căldură sufletească. Și, uneori, cred că fac mai mult pentru cinematografie stînd de vorbă aici, cu unul sau altul și ascultînd. Și oferind ce? Un dram de încredere. Un cuvînt de îmbărbătare, o recunoaștere. Contează enorm. Omul pleacă de la tine cu alt tonus. Asta cred că este în principal rolul funcției mele. Altfel... îți faci planul. Eu sînt aici ca farul de la Sulina. Cine mai știe de farul de la Sulina?

Aimée Iacobescu „lansată" spectaculos în la fel de spectaculosul *Osînda* de Sergiu Nicolaescu

— Ehe! Cîte vapoare n-au trecut pe lîngă el!

— Au trecut! Exact! Așa este! Au trecut...

— Stimate tovarășe Constantin Pivniceru, dumneavoastră de ce nu ați „trecut"? Ce v-a ținut „legat" de Buftea asta care, cei ce lucrează în cinematografie prea bine știu ce bătaie de cap vă dă?

— Pentru mine Buftea a însemnat însăși viața. Iar sună „frumos", dar ce să fac, asta e! Probabil pentru că eu nu m-am realizat pe plan personal.

Mariana Mihuț, pe timpul cînd filma cu Andrei Blaier *Diminețile unui băiat cuminte*

Carmen Galin înainte de întîlnirea cu lumea circului și cu *Saltimbancii* Elisabetei Bostan

Savel Stiopul, față-n față cu... *Ultima noapte a copilăriei* și interpretul principal, Liviu Tudan, pe atunci un ilustru necunoscut, azi vedetă a muzicii pop

Am o nevastă pe care o chinui cu toate problemele cinematografiei, stau cu chirie la etajul patru într-un apartament cu două camere, copii n-am, în urma mea nu voi lăsa nimic. Era normal ca totul să investesc aici. Asta ar fi o explicație. Probabil că există și motive mai subtile, cum ar fi de exemplu, că, uite, pe scăunelul acela au stat toate marile figuri ale cinematografiei noastre. Toți marii regizori. Toți marii actori. Tot ce a însemnat **valoare.** Ore în șir stăteam de vorbă cu Toma Caragiu sau Amza Pellea. Pereții ăștia sînt sfinți de toate prezențele care s-au perindat pe aici în 30 de ani. Au trecut, dar au și muncit aici. S-au și realizat aici... S-ar mai putea foarte bine să fie la mine și o chestiune de viciu. În fiecare zi blestem, mă duc acasă cu bateriile uscate, stors, și a doua zi o iau de la capăt. Ce-i asta, nu viciu? Dar, de fapt, ce importanță are de ce am rămas eu la Buftea sau ce m-a ținut legat de Buftea. Eu, nu contez! Eu sînt omul din umbră, nu?

Falstaff în Cetatea filmului românesc: Orson Welles. Alături, directorul studioului, Constantin Pivniceru

Ochelarii binecunoscuți mie sclipesc în lumina dulce din biroul cochet cu atmosferă prietenoasă. Sclipesc maliții, firește. Nu cred deloc în finalul modest pe care mi-l oferă stimatul tovarăș director al Studiourilor Centrului de Producție Cinematografică „București" cu sediul la Buftea și mă hotărăsc să-i spun. Mai pe ocolite, dar să-i spun:

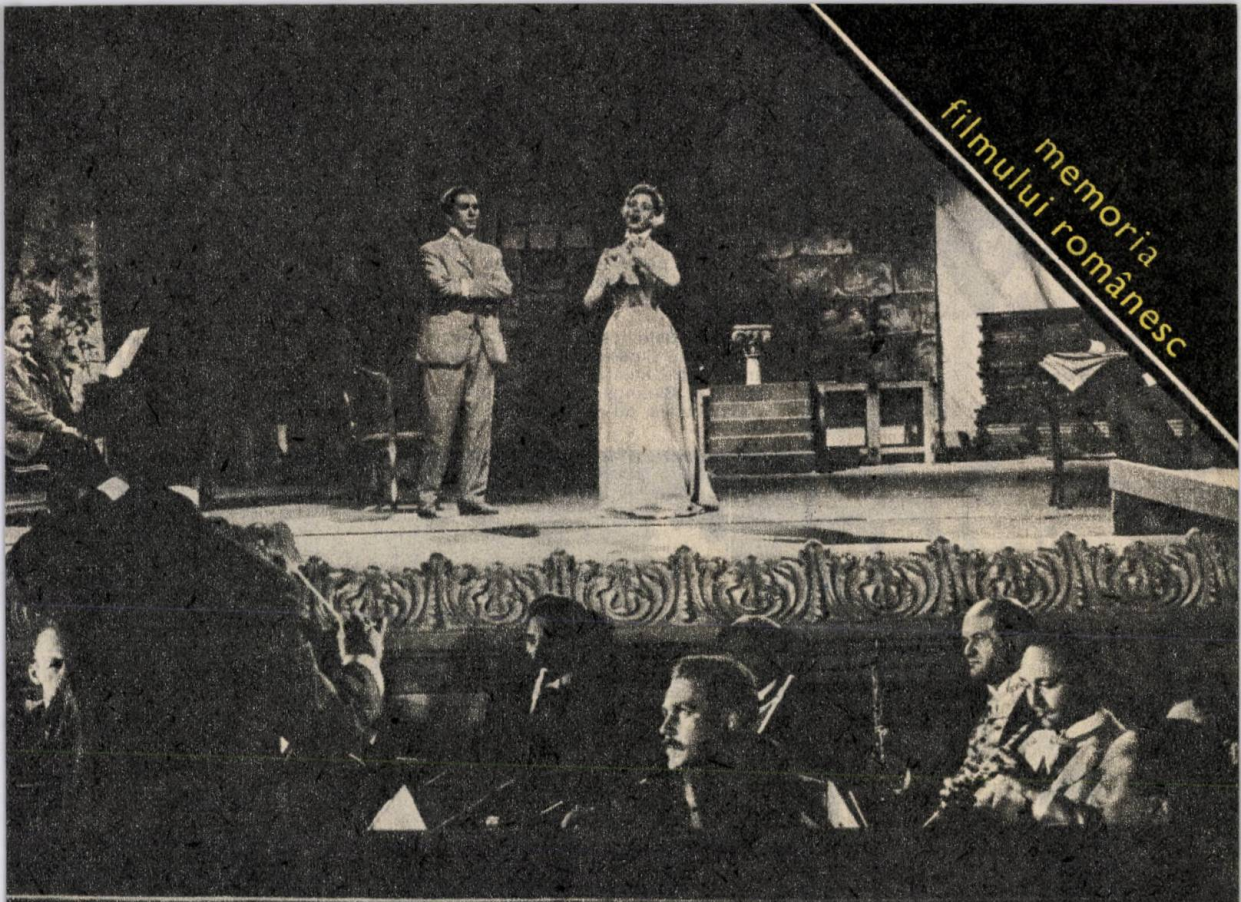
— Să cred eu că nu sînteți conștient de rolul pe care l-ați jucat în viața studioului și a cinematografiei noastre în acești 30 de ani?

Ochelarii sclipesc veseli de data asta și în spatele lor pleoapele coboară peste privirea albastră-albastră, într-un răspuns pe care peste o clipă îl și aud rostit:

— Nu. Să nu crezi...

Nu cred nici că am să „prind" un sfîrșit de interviu mai bun, așa încît îl părăsesc pe tovarășul Constantin Pivniceru, între pereții încărcați de amintiri, și „defilez" culoarele umbroase, frumos decorate cu fotografii din filmele românești. Ce tineri erau! Ce tineri eram! Toți...

Eva SÎRBU



File dintr-un jurnal

1952

februarie

Sîntem poftiți de președintele Uniunii Scriitorilor și secretarul ei să constituim Comisia de dramaturgie cinematografică — prima de acest fel la noi. Ne adunăm, într-un birou din sediul Uniunii, Bulevardul Ana Ipătescu 15, mai multe persoane, printre care Geo Bogza — numit președinte al Comisiei — Aurel Baranga, tînărul prozator Constantin Chiriță, reporterul și scenaristul Paul Anghel, scenaristul de film documentar Ion Visu, gazetarul Corneliu Russu. Eu am funcția de secretar. Constantin Roman, pe aceea de secretar tehnic. Legătura superioară a Comisiei e chiar conducerea Uniunii Scriitorilor, reprezentată acum, aici, prin secretarul Uniunii, Traian Șelmaru.

Elaborăm împreună un regulament de funcționare, în care se spune că „Scopul activității Comisiei este de a contribui la crearea unui larg activ de scriitori, colaboratori ai studiourilor de filme artistice și documentare, în vederea scrierii de scenarii literare" și facem planul de muncă pe luna martie, în care prevedem șase acțiuni.

Se vor ține însă numai patru. Participarea scriitorilor, cineaștilor, e din ce în ce mai redusă. Dintre referenții fixați, își îndeplinesc sarcina numai Ion Visu — care ne prezintă filme documentare și jurnale de actualități la cinematograful „Maxim Gorki", vis-à-vis de Palatul Telefoanelor — și Ion Popescu Gopo, făcînd considerații voioase despre scenariul filmului de desen animat, după ce am văzut împreună **Guleraşul cenuşiu, Lupul şi cerbul, Răţoiul neascultător, Albina şi porumbelul.**

•

octombrie

Sîntem chemați la Uniunea Scriitorilor, ca să asistăm la constituirea noii Comisii de dramaturgie cinematografică. Ni se aduce la cunoștință: „Biroul Uniunii Scriitorilor a hotărît ca această Comisie să fie formată din următorii șapte tovarăși, cu funcțiile trecute în dreptul lor: Geo Bogza — președinte, Aurel Baranga — secretar, Ion Călugăru, Mihu Dragomir, Constantin Chiriță, Cecilia Rădulescu — membri. Rolul Comisiei este de a ajuta la lărgirea cercului de scriitori-colaboratori ai cinematografiei, de a îndruma pe scriitori în făurirea a cît mai multe și mai bune scenarii pentru toate genurile de filme, de a contribui, prin organizarea de dezbateri creatoare, vizionări colective de filme, materiale publicate în presă, la lămurirea problemelor teoretice legate de scenariu ca gen literar independent".

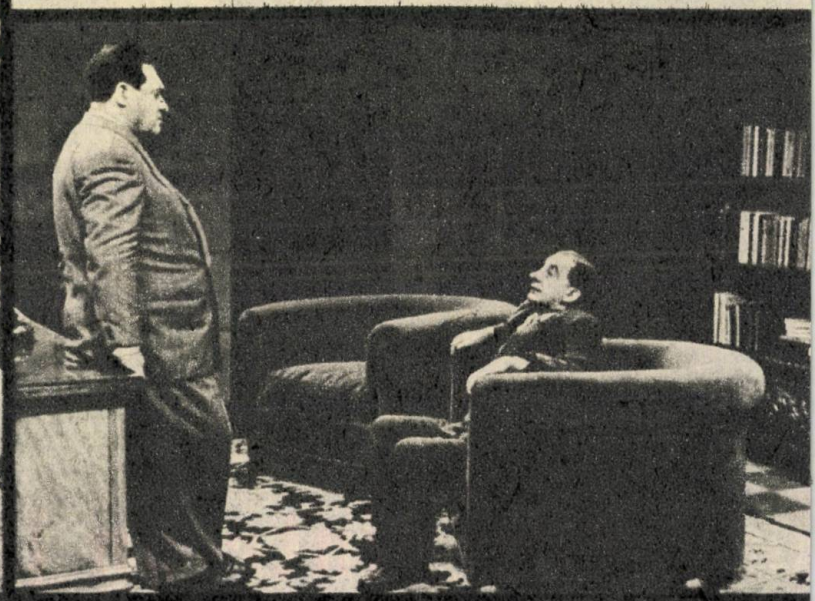
Ni se explică, celor cinci gazetari prezenți, că noi am fost poftiți ca să luăm cunoștință de planul de muncă pe perioada 1 noiembrie — 31 decembrie și să-l sprijinim.

În planul de lucru se prevăd nouă acțiuni (cu dezbateri). S-au ținut două și jumătate, în sensul că filmele documentare au fost prezentate, dar n-a mai rămas nimeni în sală la discuție. S-au vizitat, în colectiv, noile studiouri „București" și „Alexandru Sahia".

1953

18 februarie

Ședința Consiliului artistic al cinematografiei, consacrată scenariului li-



Două momente de comedie „jeangeorgistă": 1942, *O noapte furtunoasă* înzestrată cu o Ziță ultra-glamuroasă — Florica Demion. 1954, *Directorul nostru* cu cei doi și inegalabili ai comicului: Giugaru și Birlic

terar **Nicolae Bălcescu** de Camil Petrescu.

Fragmente din stenogramă:

Ionel Dumitrescu: Propun să se aprobe scenariul literar și să se introducă în scenariul regizoral modificările cerute în referatul prezentat de Comitetul de Stat pentru Cinematografie.

Paul Cornea: Scenariul nu-l prezintă încă pe Bălcescu ca personaj principal. Nu se vede personalitatea de scriitor și istoric a lui Bălcescu. În scenariu sînt prea multe personaje, unele n-au nici nume, multe nu sînt necesare. Într-o anumită măsură, scenariul are caracter de frescă, fiind discontinuu. E necesar să se pună în practică sugestiile referatului și, mai ales, să se vadă răsunetul în țară al măsurilor guvernului provizoriu pașoptist.

Aurel Baranga: Scenariul vorbește despre revoluția de la 1848 și Bălcescu, nu despre Bălcescu. Lipsește viața personală a lui Bălcescu, care în piesă era împletită cu revoluția. Momentul final al scenariului este ales arbitrar. Figura lui Bălcescu este redusă față de piesă, el apare declarativ. Scenariul trebuie adus cît mai aproape de piesă.

Marieta Sadova: Scenariul a sărăcit figura centrală față de piesă. Eroul nu mai are acum destul farmec. Este lipsit de viață personală. S-a redus mult, din păcate, personajul Arăpilă. Ar trebui mai puține personaje, dar mai adîncite.

Nicolae Beiu (președintele Comitetului pentru Cinematografie): O precizare, pentru linia discuției: ideea tovarășului Baranga că scenariul, în forma actuală, nu poate fi îmbunătățit și că trebuie să ne întoarcem la piesă, este injustă.

Mihai Roller: Trebuie completate unele lucruri care lipsesc în piesă și în scenariu, nu din vina autorului, ci din vina istoricilor. Sînt cel puțin patru probleme încă nerezolvate. În dezbatere: 1) Istoricii burghezi tratau separat revoluția de la 1848 în țările românești, dar ideea unității naționale a fost pusă cu precizie la 1848. Bălcescu a avut un rol foarte însemnat în revoluția din toate cele trei țări românești. 2) Nu trebuie să trecem peste rolul progresist și lupta antifeudală a burgheziei la 1848. Burghezia a avut rolul conducător, Bălcescu și-a depășit epoca și clasa, totuși sîntem obligați să prezentăm și slăbiciunile lui Bălcescu în raport cu clasa căreia îi aparținea. Cu ce își depășea Bălcescu epoca? Aceasta trebuie sugerat în scenariu. E necesar a se pune, într-un fel, ideea unității naționale și ideea rezolvării progresiste a problemei naționale, care aparțineau lui Bălcescu. Bălcescu nu trebuie lăsat în scenariu niciodată izolat; totul trebuie centrat în jurul lui Bălcescu, indiferent de caracterul de gen pe care-l va avea filmul.

Camil Petrescu: E bine că scenariul a păstrat aproape în întregime faptele și personajele din piesă. De acord cu tovarășul Roller, care a cerut să fie văzut Bălcescu în Ardeal și la Galați, cînd a vrut să se reîntoarcă în țară. Pare-se că, într-adevăr, lipsește ecoul revoluției în țară, dar nu e just a se arăta aceasta printr-o acțiune secundară a maselor țărănești. Familia Toma Firu are un rol hotărîtor în acțiune și trebuie păstrată așa cum e. Nejustă cerința unor tovarăși de a se extinde rolul Anei Ipătescu; ea trebuie să rămînă în scenariu cît a rămas și în istorie. Poziția burgheziei este destul de clară în scenariu. Trebuie ținut seama că la noi nu a existat o burghezie puternic industrială, ca în Occident, în epoca respectivă. De aici, unele particularități ale ei, care apar în scenariu. Nu e necesar a defini, în plus, poziția cutărei sau cutărei clase ori pături sociale angrenate în revoluție și cuprinse în scenariu.

Concluzie: Scenariul literar **Nicolae Bălcescu** va fi prezentat Consiliului artistic într-o nouă versiune.

1954

Comisia de dramaturgie cinematografică se întrunește pentru a-și fixa planul de lucru pe trimestrul I al anului 1955.

Se hotărăşte ca, în ianuarie, tovarăşul George Macovescu să prezinte un referat, în faţa scriitorilor bucureşteni, despre sarcinile tematice de actualitate ale cinematografiei, iar Marcel Breslaşu să vorbească despre dramaturgia filmelor de desene animate şi păpuşi. În februarie un critic se va referi la „Problemele filmelor noastre de scurt metraj". În martie, Ovid S. Crohmălniceanu va face aprecieri asupra dramaturgiei filmului **Nufărul roşu,** iar Aurel Baranga va prezenta punctul său de vedere asupra comediei cinematografice româneşti, cu specială privire asupra filmului **Pe răspunderea mea.**

•

Mă duc la Chitila să văd cum turnează Jean Georgescu **Directorul nostru.** Giugaru şi Birlic repetă într-un colţ, Malvina Urşianu, asistenta, împarte texte, se ocupă de organizarea platoului. „Va fi o comedie foarte bună — mă asigură regizorul. Chiar foarte bună. Numai să rămînă **aşa cum o fac eu.**"

•

La Cioflinceni, se vor trage secvenţe din **Desfăşurarea,** sub conducerea calmă a lui Paul Călinescu. Tot satul e prezent. Colea Răutu şi Ciubotăraşu sînt machiaţi cu grijă de Elisabeta Steuer. Tînărul şef de producţie Ştefan Staicu aleargă de colo-colo, împărţind ordine şi surîsuri. Cum filmarea propiu-zisă întîrzie, întreb unde se va continua, ca să pot reveni. Sînt poftit la Izvorani, apoi pe platou, la Buftea.

1955

Cînd ne-am întîlnit cu scriitorul latino-american Alfredo Varela, la Bucureşti, el ne-a povestit că se pregăteşte un film după romanul său **Apele vin tulburi.**

Acum văd filmul şi sînt zguduit de forţa şi frumuseţea lui sumbră. Actor principal şi regizor, Hugo del Carril.

Aflu că a debutat în 1937, ca june prim şi cîntăreţ de muzică uşoară, mi se pare în filmul **Viaţa e un tango.**

Sînt şi aici unele înclinaţii naturaliste şi cîteva clişee hollywoodiene, dar revolta din Parana de Nord mi se pare extraordinară.

•

Victor Iliu ţine un referat despre **Directorul nostru** în cadrul Secţiei de creaţie a Studioului „Bucureşti". Referatul se publică apoi în revista „Probleme de cinematografie". E o admirabilă pledoarie pentru drepturile inalienabile ale satirei cinematografice şi, totodată, o ofertă raţională privind modul de a discuta o operă de artă: „În analiza unei opere de artă — spune Iliu — principalul nu este de a vedea în ce măsură ea corespunde, ca gen sau ca realizare, unor raţionamente dogmatice şi apriorice, dacă se încadrează strict în cutare sau cutare schemă sau „profil" prestabilit, în ce măsură corespunde unor clasice modele ale genului. Ceea ce ne interesează în primul rînd sînt calităţile ideologice, artistice ale operei, caracterul ei şi gradul în care ea confirmă aşteptările spectatorului.

...În critica noastră şi chiar în rîndul unor spectatori s-a pus întrebarea dacă o instituţie ca DRGBP-ul există sau dacă existenţa ei ar putea fi tolerată în condiţiile politice şi economice ale societăţii noastre şi în funcţie de aceasta s-a tras, se pare, şi concluzia că personajul directorului ar fi neveridic.

Filmul **Directorul nostru** este o comedie satirică, el nu este un document verist de viaţă, nici un act de stare civilă a societăţii noastre. Exagerarea este firească şi necesară, ea decurge din natura şi scopul genului comediei satirice. Fără exagerare conştientă, o satiră nu poate exista şi nici rîsul pe care-l implică nu mai poate fi o armă de temut."

1956

Cum pot fi devalorizaţi actori buni într-o peliculă ineptă: **Cavalerul fără lege,** franco-italian. Mario Soldati îl pune pe Raf Vallone să facă un fel de haiduc idiot, iar pe Silvana Pampanini să se foiască fără rost, în hohote aiuritoare, în straie (rău cusute) de hangiţă, ambii dînd senzaţia că nu-şi găsesc rostul..

1958

Ajung, cu mare dificultate, să-l întîlnesc pe Raj Kapoor — celebrul actor şi regizor indian, sosit la Bucureşti — în apartamentul lui de la „Athénée Palace" şi să-i iau un interviu pentru „Contemporanul".

Extrag din stenograma — prea lungă pentru a putea fi publicată toată:

— Ce faceţi în momentul de faţă?

— Turnez opt filme, concomitent.

— Cum concomitent?

— Adică în acelaşi timp. De ce vă miraţi?

— E ceva neobişnuit.

— În unele joc, pe altele le regizez. În două şi joc, şi regizez.

— Ce părere aveţi despre **Scurtă istorie** a lui Gopo, pe care l-aţi văzut ieri?

1963: regizorul de teatru Horea Popescu revine pe platouri pentru al doilea film al său: *Dragoste lîngă de-o seară* — cu Ilinca Tomoroveanu şi Traian Stănescu

— Întrucît din cauza problemelor valutare nu-l pot cumpăra, l-am cerut pur şi simplu. Îl iau cu mine în geamantan şi-l voi difuza în toată India. Întîi în instituţii şi în şcoli. I-l voi arăta şi prietenului meu Javaharlal Nehru, preşedintele Indiei. Este cel mai bun film de desen animat pe care l-am văzut în viaţa mea. Şi e şi foarte educativ.

— Ce părere aveţi despre platourile de la Buftea?

— Sînt minunate. Am fost atît de impresionat, vizitîndu-le, încît am uitat şi de mîncare. M-a încîntat, de asemeni, cunoştinţa cu George Macovescu. E un om deosebit, de mare cultură. Îţi face plăcere să conversezi cu el.

— Colegul nostru mai mare, George Ivaşcu, ne-a povestit, după vizita pe care v-a făcut-o la Bombay, că acolo conduceţi o adevărată uzină cinematografică.

— Cele mai multe din filmele în-

diene de azi, produse exclusiv de case particulare, sînt distractive, de amuzament, lipsite de conținut. Eu însă am socotit, întotdeauna, că filmul nu trebuie să fie numai un amuzament, ci îi este obligatorie o valoare educativă, de luminare a oamenilor, mai ales într-o țară care înaintează pe calea progresului. Am avut și am sentimentul că prin filmele mele pot contribui ca poporul meu să progreseze. Astfel că maniera în care realizez eu producțiile cinematografice este întrucîtva deosebită de aceea a majorității producătorilor indieni. Am intrat pe platou la 14 ani, ca asistent de regie, și am lucrat în aproape toate sectoarele. La 18 ani, am jucat pe scena alături de tatăl meu, un mare actor al țării. După ce am apărut pe scena, producătorii au început să mă solicite. La 21 de ani am făcut primul film independent, ca regizor. Ceea ce m-a preocupat și atunci, ca și acum, este să fac filme omenești, pe care oricine le poate înțelege și iubi imediat. Aleg teme care să fie pe înțelesul tuturor. Vorbesc, firește, de ideea generală a fiecărui film.

— Cine vă ajută la alegerea temelor?

— Temele le aleg singur, le imaginez singur. Am scenariștii mei, care apoi le dezvoltă, ei scriu scenariile. Tot eu sugerez temele muzicale — avînd compozitorii mei, care le prelucrează. Mi-am finisat un studio propriu, mi-am ales un grup de colaboratori tineri, entuziaști.

— Ce ați dori să transmiteți cititorilor?

— Sentimentul meu de gratitudine pentru dragostea cu care au fost și sînt primite filmele mele în România.

— Întrebările, le-am terminat. Vă rog să-mi mai răspundeți la una, nepublicabilă: cum suportați uriașa popularitate de care vă bucurați pretutindeni și care aici, la București, a dus și la întreruperea circulației pe străzile pe care le-ați străbătut?

— Nu e popularitatea mea, ci a filmelor mele. Succesul lor, desigur, mă bucură. Cît despre dificultățile de circulație create, cer scuze. Presupun că nu voi beneficia de antipatia celor ce răspund de drumurile publice.

•

Un film comic, scurt, nostim, bine întocmit: **Doi vecini,** după Arghezi.

Regizorul-debutant e Geo Saizescu. Mi-a fost student. De pe atunci avea simțul umorului și o manieră burlescă de a lua în răspăr gravitatea scorțoasă. „Auguri!" — cum zice și el, cînd ne întîlnim.

1959

Tînăra actriță Silvia Popovici, care a debutat în film acum patru ani, a fost aleasă pentru rolul principal din **Darclée.** E fericită și îngrozită. Va cînta pentru ea Arta Florescu. „Va fi cea mai bună echipă de cîntăreți posibilă — îmi spune Jean Rînzescu, care asigură regia scenelor de operă: Arta Florescu, Nicolae Herlea, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Octav Enigărescu".

Dar și ce actori sînt în distribuție! Eugenia Popovici, Fory Etterle, Jules Cazaban, Victor Rebengiuc — un tînăr valoros, care s-a afirmat la Craiova, Toma Dimitriu, Geo Barton — care va fi Puccini, Marcel Anghelescu — Leoncavallo, Costache Antoniu — Gounod..

•

Sînt invitat să particip la lansarea noului film artistic românesc **Valurile Dunării,** la cinematograful „Patria". Vorbește Liviu Ciulei, cu distincție, emițînd cîteva idei admirabile despre capacitatea operei cinematografice de a restitui istorie și destine. Eu subliniez caracterul novator al filmului, valoarea sa artistică, spiritul său tineresc, capacitatea lui de sinteză. Vedeți — zic — cîți artiști se afirmă azi, la noi, cu o singură lucrare? Liviu Ciulei — pînă acum mai ales actor și scenograf de teatru și film — ca regizor; Francisc Munteanu — prozator — ca scenarist (alături de Titus Popovici); Irina Petrescu devine, prin această peliculă, actriță — și cred că va fi nu numai de film ci și de teatru; la fel, Lazăr Vrabie, Grigore Ionescu se confirmă ca operator de imagine; Theodor Grigoriu ca autor de muzică pentru film; iar Giulio Tincu își începe acum cariera de scenograf."

Publicul aplaudă îndelung spectacolul cinematografic. În timp ce regizorul e pur și simplu asaltat de spectatori, eu și cu Irina Petrescu încercăm să ne strecurăm spre ieșire. Tînăra — atît de tînără, strălucitor de frumoasă, înaltă, zveltă — e însă asediată și ea de „fanii" tineri din fața cinematografului, într-un cerc atît de compact și de strîns încît trebuie să mă retrag solitar...

1960

Invitat să vorbesc despre David Wark Griffith în fața studenților de la o facultate neartistică, studiez viața și opera celebrului regizor american. O declarație a sa mișcătoare despre Méliès: „Îi datorez totul".

1959: premieră la *Valurile Dunării* cu o Irina Petrescu „strălucitor de frumoasă" alături de Lazăr Vrabie

1961

Un articol insidios hotărăşte că „timp de mai bine de un deceniu, noua cinematografie română n-a reuşit, totuşi, să atragă scriitorii importanţi de partea ei". Cercetez filmografia acestui deceniu şi văd, printre altele, următoarele nume de scenarişti (sau co-scenarişti): Mircea Ştefănescu (de două ori), Aurel Baranga, Eusebiu Camilar, Cezar Petrescu, Marin Preda, Dragoş Vicol, Horia Lovinescu (de două ori), Nicolae Tăutu, Sütö András, Petre Luscalov, Titus Popovici şi Francisc Munteanu (de trei ori). Sînt, de asemeni, şi cîţiva scriitori tineri care, probabil, se vor afirma în continuare: Mihail Leonard, Paul Anghel, Silviu Georgescu şi un scriitor-scenarist care se pofesionalizează ca atare, cu talent, Dumitru Carabăţ.

N-aş zice, citind această listă, că scriitorii au rămas chiar insensibili la chemarea noii arte.

— Ce părere aveţi de *„Scurtă istorie"*? — Îl iau în gemantan şi-l difuzez în toată India. E cel mai bun desen animat văzut în viaţa mea, zice Raj Kapoor

1965

Consiliu redacţional (pentru sectorul Arte) la Editura Meridiane. Se discută planul de perspectivă pe 1966. Cinematografia.

Începem cu ce o să apară încă în acest an: Guido Aristarco **Cinematografia ca artă**, Ion Cantacuzino **Momente din trecutul filmului românesc**, D.I. Suchianu **Marlène Dietrich**, Iordan Chimet, **Western** etc.

— Dar sîntem în aprilie zice redactoarea, Viorica Matei, scuturîndu-şi zulufii — şi unele manuscrise nu ne-au sosit încă.

— Manuscrisul e o chestiune neesenţială — surîde Suchianu — totul e cine-l scrie. Că de predat, nu-i mare lucru.

Cine îşi mai aminteşte azi de Silvana Pampanini? Fa a fost, totuşi, o frumoasă a ecranului anilor '50...

1965: Iulian Mihu ecranizează „Şoseaua Nordului" după Eugen Barbu: *Procesul alb*, cu Marga Barbu

— Și cînd, totuși...? — surîde, ceva mai galben, redactorul șef.

Reiese că Aristarco e în redacție și că I. Cantacuzino trebuie „presat".

Pentru anul viitor sînt prevăzute zece apariții, iar „în rezervă" nouă.

Apreciem că volumele propuse de T. Caranfil, C. Căliman, Jean Mihail, V. Calotescu merită atenție, dar față de alții trebuie să observăm — zice cineva — că avem... „rezerve".

— Să treacă vreo cîteva „rezerve" la „activ" — propun. De pildă: Ecaterina Oproiu cu **Greta Garbo**.

— Cum dă cartea — zice directorul — o și tipărim. Dar încă n-a dat-o

— Pe urmă — adaug — I. Popescu Gopo cu **Desenul animat**.

— Aceeași situație — se răspunde.

Editura ne prezintă și un plan bogat, de lungă perspectivă, în care sînt, într-adevăr, prevederi remarcabile: **Mic lexicon cinematografic**, **Scurtă istorie a cinematografiei**, **30 portrete de cineaști români**, amintirile lui Jean Georgescu, memorialistică de Ion Bostan, Studii de critică cinematografică de Eugen Schileru, o antologie teoretică...

Nu sînt însă trecuți, în dreptul titlurilor principale, decît vreo patru autori.

— Și ceilalți?

— Dumneavoastră sînteți ceilalți — ni se spune. Puneți-vă numele în dreptul cîte unui titlu și noi vă acceptăm imediat.

Se lasă tăcere. Se beau cafelele cu nasurile în cești.

1967

Isabela Campoamor, colega mea cubaneză, îmi arată, mîndră, că de cînd umblă prin Italia, dacă n-a izbutit să obțină mare lucru de la oamenii de teatru, în schimb a luat interviuri ample lui Fellini, Antonioni, Rossellini.

Îmi citește cîteva pagini din ceea ce a realizat.

Antonioni: „Eu lucrez în așa fel încît la montaj suprim foarte puține planuri". „Nu știu să filmez în grabă, pe nepregătite, pe negîndite". „Nu creez personaje, mă interesează să descopăr în actele indivizilor ceea ce cred ei despre dînșii că sînt și ceea ce cred alții că ar fi. Căutînd identitatea reală a altora, o caut, desigur, pe a mea însăși".

Rossellini: „Arta trebuie să se reîntoarcă la funcția ei primă: să educe oamenii. Într-o lume în care știința a făcut descoperiri atît de impresionante, omul s-a specializat mereu și a devenit mereu mai inculț, mai incapabil de a se mișca în lume și de a o înțelege. Cinematograful ca spectacol e mort. În afară de asta, nu de film trebuie să ne preocupăm azi, ci de televiziune, presă, cărți, pentru a-l ajuta pe om să învețe a umbla prin această lume nouă".

Mi-a arătat și ultimul lui film — îmi mai povestește Isabela — eram în sală numai eu și cu rudele, ori prietenii lui. Se cheamă **Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea.** Color. Formidabil. A fost cu el și la Veneția.

1970

Ștefan Ciubotărașu se stinge din viață în timp ce filma în **Așteptarea** cu Șerban Creangă. Toată lumea deplînge pierderea acestui mare artist al scenei și ecranului. Regizorul și colegii săi sînt deosebit de mîhniți. Actorul deținea rolul principal. Și s-au tras cu el numai jumătate din cadrele în care urma să apară...

Ne plac, cu deosebire, filmul făcut la istorica întîlnire a șefilor de state europeni, la Helsinki, de Pantelie Tuțuleasa, pelicula semnată de Mirel Iliești **Politehnica satului,** portretul consacrat sculptorului Vida Geza, poemul în proză **Craiova văzută din car** de Titus Mesaroș, pastelul naturist **Culorile florilor** de Liliana Petringenaru și altele.

Sînt și cusururi foarte apăsat observabile: locvacitate în comentarii, pedanterie stilistică, excese de pitoresc, tehnicism.

Ne face însă plăcere că apar pe ge-

1954: La Cioflinceni, Paul Călinescu filma, calm, *Desfășurarea*. Puternic prezent în cadru, Colea Răutu, secondat de Nucu Păunescu

1975

Sînt surprins de valoarea filmului de televiziune **Concert din muzică de Bach** după Hortensia Papadat-Bengescu. E o lucrare de finețe și pătrundere, cu un anume halo de mister. Scenariul și regia sînt ale unui foarte tînăr cineast, un băiat scund, slăbuț, cu ochii vii, vorbind puțin și cu miez, Dinu Tănase.

Evident, s-a bizuit și pe cîțiva actori siguri — Fory Etterle, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ica Matache, tînăra Carmen Maria Strujac... Dar tot el i-a ales, nu?

•

Am fost poftit să fac parte din juriul care decernează „Cupa de cristal" la Studioul „Sahia". Vedem zeci și zeci de documentare, de felurite categorii, nerice nume de scriitori autentici: Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, Ioan Grigorescu, Nina Cassian, Dan Hăulică.

Păcat că lipsește cu desăvîrșire pamfletul. În anii anteriori mai apărea cîte ceva de acest soi.

1981

Ca în fiecare an, Societatea „I.L. Caragiale" și-a reunit la Craiova membrii și colaboratorii, a invitat trupe teatrale și cărturari pentru a cerceta din nou inepuizabila operă a geniului comediei românești și a studia felul cum e pusă în valoare exegeza literară, teatrală, cinematografică. Ca în fiecare an, sprijinul Asociației oamenilor de artă, patronajul fecund al Comitetului doljean de cultură și educație socialistă și angaja-

rea decisă și amicală a Teatrului Național au asigurat cadrul propice de desfășurare sesiunii de comunicări, dezbaterii de creație, întîlnirilor cu tinerii spectatori, lucrărilor conducerii Societății culturale și, evident, programului de spectacole.

Căci, ca în fiecare an, s-au văzut și spectacole caragialene. Venind la întîlnire cu eforturi mari și aspre — datorate și intemperiilor — trupele din Botoșani, Bacău și Brăila au binemeritat aprecierea călduroasă a participanților pentru gest — dar nu numai. **O noapte furtunoasă** a botoșănenilor a produs satisfacție publicului, căci e un spectacol original și vesel și i-a interesat vizibil pe specialiști, stîrnind și controverse, ca mai tot ceea ce ține de Caragiale. Aceeași piesă a fost prezentată și într-o montare craioveană mai veche, de sens novator, însă și cu unele neîmpliniri, care au devenit mai evidente din cauza vechimii și rarei programări a spectacolului. **D-ale carnavalului**, în viziune băcăuană, a adus de asemenea unele puncte de vedere insolite. Aici, cîteva roluri au rămas însă neacoperite. Ansamblul e relativ modest. Propunerea brăileană — monologul **1 Aprilie** extins, vizualmente, pe datele textului și compus ca un spectacol de moravuri și atmosferă — a surprins plăcut. S-a găsit o cheie originală, care fiește, va mai trebui puțin unsă ca să se învîrtă lesne în broasca celebrului text.

Punctul culminant al programului celor trei zile l-a constituit recitalul

1970: anul de naștere al filmului *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu.
Un rol pecete în filmografia lui Amza Pellea

Ovidiu Iuliu Moldovan, actor de bază în *„Concert din muzică de Bach"* de Dinu Tănase

lui Tudor Gheorghe pe versuri de Caragiale, treizeci de minute încîntătoare de muzică și poezie satirică în recitare spirituală. Tudor Gheorghe e un artist singular, de o originalitate absolută. În construirea acestui moment de artă a găsit și repertoriul necesar, și măsura distribuirii lui, și echilibrul optim între textul spus și textul cîntat, între îngîndurare, parodie și tiflă, între expunerea simulat serioasă și surîzătoarea poantă finală. Actorii craioveni au mai prezentat, cu o fină accentuare a actualității, sceneta **„Începem"**, pe care Caragiale i-o dăruise, la începutul veacului, lui Davila, iar azi, către sfîrșitul veacului, ne pare dedicată și nouă, tuturor celor ce umblăm pe cărările Thaliei și Melpomenei.

Sesiunea de comunicări s-a consacrat anul acesta publicisticii maestrului. S-a rezervat însă un compartiment contribuțiilor privitoare la alte aspecte. Teoreticianul Ștefan Cazimir, subtil și avizat cercetător, criticul Romulus Diaconescu, publiciștii Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, doctorul Cristian Ghenea au făcut semnalări pertinente și au adus în discuție noi teme, idei și date. Teatrologul Jean Cazaban, care a avut bursa Societății pe anul 1980, a prezentat o excelentă cronologie a spectacolelor Caragiale pe toate scenele românești, de la începuturi, document de valoare referențială, laborios și cu vigoare întocmit. Regizorul Alexa Visarion a expus un admirabil, incitant argument teoretic pentru un film cu **Năpasta** — pe care, dealtfel, l-a și început. Teatrologa bulgară Snejina Nikolova și-a înfățișat, în rezumat, teza de doctorat la Universitatea din Sofia **„Caragiale în Bulgaria"**, dăruindu-ne atît un exemplar al tezei cît și un set de diapozitive cu imagini ale spectacolelor bulgărești cu piese de Caragiale, din ultimii patruzeci și cinci de ani.

Diploma Societății „Caragiale", decernată anual personalităților care au un aport însemnat la valorificarea contemporană a scrierilor maestrului, a fost acordată regizorului de film Jean Georgescu, pentru contribuția sa excepțională la ecranizarea operei lui Caragiale. La festivitatea înmînării acestei diplome, în ultima seară a reuniunii, pe marea scenă a Teatrului Național, reputatul artist a mulțumit cu vădită emoție, vorbind despre legătura sa sufletească profundă cu scriitorul celebrat și evocînd procesul de creație al filmelor **O noapte furtunoasă, Vizita, Lanțul slăbiciunilor, Arendașul român, Mofturi 1900.**

Au fost, în aceste trei zile pline, momente foarte calde, de pildă la întîlnirile participanților cu elevi ai liceelor craiovene. Au fost și unele momente mai puțin atrăgătoare, provenite din imperfecțiuni de pregătire datorate unor minusuri ale muncii noastre, a celor care ne-am asumat răspunderea conducerii Societății culturale „Caragiale". Au fost și unul-două, pot zice chiar vreo trei momente caragialești — în discuții și în alte împrejurări. Dar, în genere, rezultatul e bun și perspectivele ce s-au conturat, făgăduitoare.

Valentin SILVESTRU

istorie din memorie

Primii pași în cetatea filmului

Buftea pentru mine este locul în care mi-am realizat aproape toate filmele. Cînd spun locul: înțeleg platourile, sălile de montaj, de mixaj, de postsincron, ateliere de tot felul, laboratoarele, dar mai ales oamenii care m-au ajutat să-mi realizez „opera". Într-un cuvînt, lumea Buftei care pare cunoscută dar, de fapt, nu este. Sigur că la o aducere aminte, dominantă apare imaginea „princeps" a pătrunderii melé în lumea filmului prin lumea Buftei. Era prin '55, construcția studioului încă nu se terminase, cînd, studenți, regizori IATC-iști, ne-am dus, înghesuindu-ne într-un autobuz, să „luăm contact" pentru prima oară în viața noastră, cu viitorul loc de muncă. „Casa" în care urmau să se împlinească visurile noastre de glorie. Vizita a pornit cu elan, cu o stare de evadare din București; faptul că mergeam undeva, afară, pe malul unui lac, la marginea unei păduri, ne euforiza pur și simplu. Și, în această stare, ne-am trezit brusc, față în față cu o construcție sobră, severă, impunătoare, întinsă pe zeci de hectare, ceva ce numai în pozele despre Hollywood mai văzusem. Și deodată starea de exuberanță copilărească s-a frînt, iar în noi s-a trezit un sentiment nou, de respect, de reverență impus de construcția în sine, dar și de porțile ei masive, bine păzite (ca și astăzi, de altfel) să nu pătrundă în „cetate" cei nechemați. Dar noi eram cei chemați. Sau cel puțin așa ni se părea. Am pătruns și ne-am trezit pe un culoar neînchipuit de lung pentru ce ne imaginam noi că ar putea fi un culoar de platou. Chiar noțiunea de platou ni se părea plină de sensuri și semnificații misterioase și numai rostirea cuvîntului ne umplea de mîndrie. Era ceva ce nu știa multă lume iar noi știam și rosteam plini de importanță „platou de filmare!". Cu această nouă stare de spirit am dorit să pătrundem acolo unde nu era voie să pătrundem, adică, chiar pe platoul de filmare. După lungi tratative între profesorii care ne însoțeau și conducerea echipei de filmare (altă noțiune specială și plină de mistere) ni s-a dat voie să intrăm, ceea ce am și făcut, pășind în vîrful picioarelor, plini de respect, dar și de curiozitate, cu ochii, vorba aceea, cît cepele și urechile pîlnie, împiedicîndu-ne printre zecile de cabluri și ciocnindu-ne unii de alții speriați să nu dărîmăm vreun reflector din „pădurea" care ne înconjura, ne împiedicam, pentru că în loc să ne uităm unde să punem piciorul, noi umblam cu ochii pe sus ca atrași de magnet, țintă spre centrul platoului, acolo unde, aureolat de zeci de reflectoare, în mijlocul unui decor fastuos, într-un neastîmpăr ce-i molipsea și pe cei din jur, cînd mișcîndu-se iute printre interpreți, cînd așezîndu-se, pentru o fracțiune de secundă, pe un scaun special („E scaunul regizorului, nimeni nu are voie să stea pe el", — mi-a șoptit cineva) înconjurat de colaboratori, oficia el, marele maestru, pe atunci, al filmului românesc, Paul Călinescu, celebru prin filmele sale **Răsună valea** și **Desfășurarea.** Sever, sobru, dominator, realiza acum comedia **Pe răspunderea mea.** În jurul lui plutea o atmosferă de sfioșenie, de respect pentru actul creației; el era **regizorul,** pe care nu trebuie să-l atingi nici cu o floare, să nu-i tulburi clipa de creație. Era exact imaginea pe care eu am reîntîlnit-o în cetatea Hollywoodului...

Și pe urmă ne-a venit rîndul...

Nu peste mulți ani eu însumi, gîtuit de emoție, parînd în fața celor din jur, făcînd pe curajosul și pe nepăsătorul, am pătruns din nou pe porțile studioului Buftea, de data asta în postură de regizor. Eram, față în față, filmul și cu mine și încercam să-mi ascund starea de tensiune, pentru că doream din toată ființa, cu toate celulele mele, să conving, să cuceresc. Pe cine? Ce? Preluînd o expresie a profesorului care mi-a fost profesor fără să predea nici o oră, D.I. Suchianu, „Cinematograful, acest necunoscut". Într-un fel, și glumind, eram egali cinematograful și cu mine. Și eu eram un necunoscut. Hotărîtoare trebuia să fie această a doua întîlnire a mea cu Buftea, pentru că: era prima ciocnire cu o dramaturgie cinematografică — și încă pe ce bază! Ecranizam „Doi vecini" de Tudor Arghezi; era prima oară cînd tot ce gîndisem despre film trebuia să se transforme în costume, decoruri, mișcări de aparat, încadratură, unghiulație, iluminare, sunet, montaj etc; era prima oară cînd mă aflam față în față cu marii noștri actori în frunte cu celebrul Birlic, somitate a hazului, cu Nineta Gusti, Carmen Stănescu, Ion Lucian — Mitzura Arghezi și Aurel Cioranu, fiindu-mi mai aproape, mai leat cu mine. Frămîntîndu-mă, fierbînd în suc propriu și nemărturisindu-mi nimănui „zbuciumul personal", eu trebuia să creez cu ei, și prin ei, o poveste vie, cu oameni vii, cu existențe inconfundabile, caractere care să se ciocnească între ele și din toate să iasă hazul și lumea să rîdă! Cum? Prin ce mijloace? Cine să te ajute? Ajută-te singur — îmi șoptea vocea interioară. Și, în această stare a mea de speranțe și incertitudini, de căutări și nemulțumiri personale, o stare specială pe care numai cine n-a debutat n-o cunoaște, îmi amintesc că a poposit în vizită, în țara noastră, ca urmare a succesului uriaș înregistrat de filmul său, **Vagabondul,** însuși Raj Kapoor. Bineînțeles că a fost adus la Buftea, iar din moment ce se afla acolo, bineînțeles că lucrul cel mai interesant de arătat era o filmare în platou. Așa că Raj Kapoor a fost adus la mine în platou. Acuma,

nu știu ce figură aveam eu pe vremea aceea, nu știu ce impresie și-ar fi făcut despre „moaca" mea Raj Kapoor, în orice caz el a văzut o scenă din **Doi vecini,** dar n-a văzut regizorul. Pentru că s-a socotit că e mai de efect să i se prezinte lui Raj Kapoor drept regizor al filmului maistrul Circa, șeful electrician, un bătrîn masiv, impozant, cu părul grizonat, ce mai, figură de artist, de creator. Dar, pentru că eu mă tot învîrteam de colo colo prin platou ca un titirez, Raj Kapoor a întrebat cine este figura asta neastîmpărată. I s-a răspuns (mi-a tradus interpreta): „Aa, e un băiat bun la toate pe platou. Învață, învață..." Și chiar așa a fost. Am învățat!

Cînd visurile devin realitate...

Mai tîrziu, în 1961, a venit în vizită la Buftea chiar Tudor Arghezi iar eu am avut cinstea să fiu unul din ghizii lui. Și trebuie să spun că marele maestru al „Cuvintelor potrivite" avea o stare de emoție tinerească în fața cetadelei filmului românesc. Deși, teoretic, el nu era un admirator al artei cinematografice pe care o găsea prea tributară celorlalte arte, intrînd pe porțile studioului mi-a mărturisit că a avut aceeași emoție pe care o încercase, cu ani în urmă, cînd, aflîndu-se la mare și vrînd să vadă **Hamlet** de și cu Laurence Olivier, n-a mai găsit bilete și a fost nevoit să urmărească filmul printr-o crăpătură din gardul grădinii unde rula. Iar după trei ore de chin a spus: „Ei, da, asta-i artă!"

De ce spun toate astea? Pentru că ideea de film și de film românesc a fost totdeauna susținută de marii noștri scriitori. Sigur că nu-mi ascund nici mîndria că prin **Doi vecini,** debutul meu trăit cu atîtea emoții și spaime, a pătruns și a rămas în film figura lui Tudor Arghezi. Așa cum mai tîrziu a „debutat" cinematografic alt mare scriitor al nostru, D.R. Popescu. Este foarte bine ca marii scriitori să iubească filmul pentru că, reluînd ideea de: „cinematograful, acest necunoscut", cinematograful poate deveni cunoscut și prin ei, prin marii noștri scriitori.

Dar, ca să mă întorc la Buftea, nu pot să nu povestesc și o mică întîmplare fericită. Se știe că, declarat sau nedeclarat, zvîcnirea spre artă — a filmului în cazul nostru — își are rădăcinile în copilărie. În copilăria mea, pe malul Dunării, la Turnu Severin, am văzut multe filme cu Vittorio de Sica. Era idolul meu ca actor de comedie. După aceea idolul a devenit regizor celebru prin cîteva filme — **Hoții de biciclete** a și pătruns în topul celor mai bune 12 filme din lume. Pentru mine, De Sica era o legendă. Iar întîmplarea a făcut ca odată, într-o toamnă dintr-un an, la filmările mele cu **Astă-seară dansăm în familie,** să apară chiar idolul meu din copilărie, creatorul de stil și inițiatorul de curent cinematografic, legendarul De Sica. Ne-am strîns mîinile și ne-am fotografiat împreună.

Cîteodată, visurile devin realitate...

Geo SAIZESCU

Să debutezi cu Arghezi, ce șansă!
Să ai o „poză" împreună cu el, ce onoare!

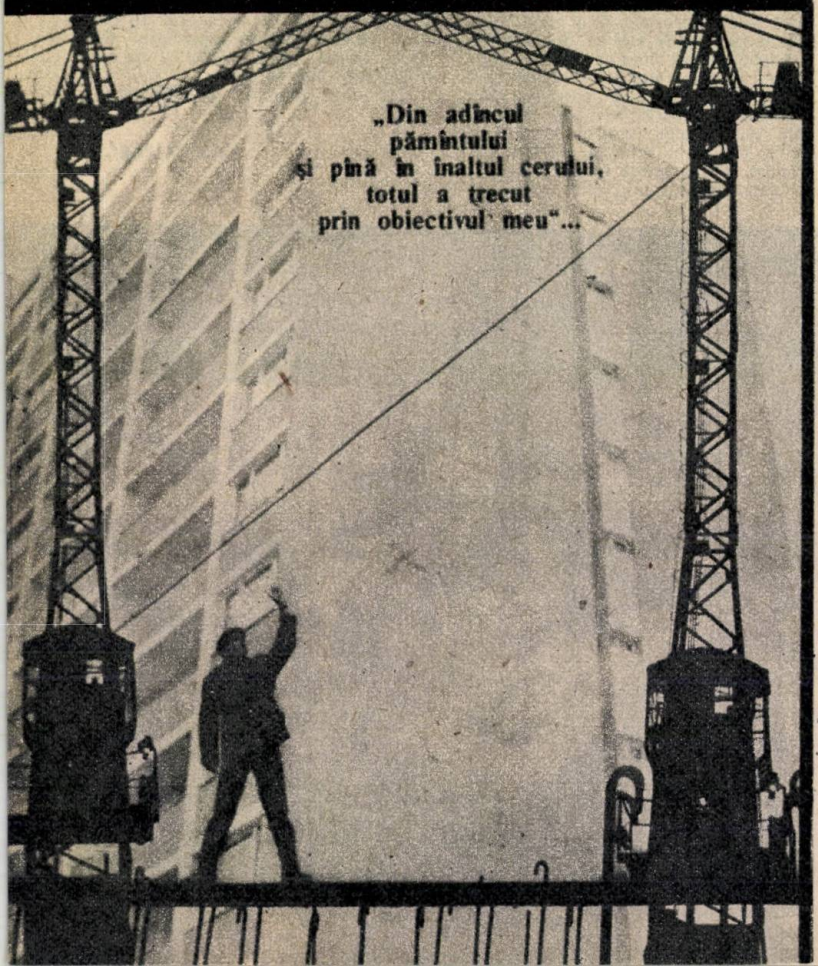
Raj Kapoor care a văzut o filmare la *Doi vecini*, dar n-a văzut regizorul...

Față-n față cu Vittorio De Sica, idolul copilăriei mele

documentar de

Constantin Dembinski: între aceste două imagini, o viață dăruită filmului

„Universitatea vieții"



Pe timpul cînd studioul „Al. Sahia" era un copil de cinci ani, după cum reieșea din actul lui de naștere, dar și din filmulețul făcut de sahiști cu acea ocazie, și intitulat „Noi, la cinci ani", și în care puteai să-i vezi, ditamai regizori și operatori, jucîndu-se de-a bușilea, ca la cinci ani, dar; pe timpul cînd pe locul numit „sub scară" se încingeau ședințe pătimașe cu luări de vorbe din gură între Mirel Ilieșiu și Ion Moscu, Gabi și Dona Barta, Paula și Doru Segal, Paul și Florica Holban, asistați în tăcere de Slavomir Popovici, tăcerile lui albastre, albastre; pe timpul cînd puneam și eu piciorul în „casa cu bumbi" cum i s-a spus studioului din pricina fațadei decorată cu romburi „închise", într-adevăr, în bumbi lucioși și colorați de ceramică, privirile mi s-au oprit, într-o bună zi, asupra unui bărbat înalt, frumos, elegant, distins și distant. Stătea în poarta studioului și părea că filmează cu privirile lui albastre, scormonitoare, tot ce trecea pe acolo. Cine e? Cin' să fie? Nea Firache! Constantin Dembinski! O figură! E operator. A filmat și pe front. Cred că mai întîi a fost el, și după aia a fost „Sahia". Nu am fost prezentați, ca în societate, dar după ce i-am trecut de vreo trei ori „prin obiectiv" a început să mă salute politicos, tot distins, și tot distant. Peste ani timp, mult, mult, revista noastră a apelat la memoria de reporter cinematografic pe front a lui Constantin Dembinski, pentru o aniversare de 23 August. Iar el ne-a scris un material foarte frumos intitulat: „Am filmat printre lacrimi și flori". Acum, dacă tot e să trecem în revistă 40 de ani de cinematografie în care studioul „Sahia" are și el „partea lui de vină", omul care mi-a venit în minte automat, probabil în virtutea acelei recomandări în chip de stilp al studioului, a fost Constantin Dembinski. Nea Firache. Am luat, așadar, drumul spre intrarea Polonă (cînd viața are haz, arei, pentru că Dembinski e de origine poloneză), unde, la numărul 5 l-am găsit stînd în poartă ca pe vremuri în poarta „Sahiei". Dar cu ochii pe sus. Sus, într-un cireș imens, cineva culegea cireșe, firește. De data asta s-au făcut prezentările. În cireș se afla Dembinski jr. Dominic, regizor de teatru, cu proaspăta lui faimă bine așezată, despre care tatăl spune: „E talentat, dar e cam obraznic". Obraznic, dar politicos, îmi oferă o mînă de cireșe proaspăt culese. Pătrundem în casă, casă cu cotloane, scară interioară și mobile vechi, deranjăm, bineînțeles, soția care trebăluiește într-o încăpere, apoi ne refugiem în birou. Biroul dă într-o curte, cărela puțin îi lipsește să fie o „livadă cu vișini" și acolo latră în draci un cîine. „Așa face el" — mă asigură nea Firache. Mă asigur și eu: închid geamul și dau ochii roată prin încăpere să văd ce e de văzut. Afișe de film, afișe de teatru, o fotografie color — Constantin Dembinski cu basc — încă o fotografie, nu-mi dau seama cine este în ea, diplome, deco-

rații. Înțeleg că Dembinski — tatăl și fiul — își împart spațiul numit birou sau că tatăl și-a decorat biroul și cu trofeele fiului. „Proștii sub clar de lună" **pus la Arad,** „Capul de Rățoi", **o fotografie, vreau să știu cine e în fotografie:** „Dominic, cu directorul teatrului „Fantasio" din Constanța și aici e diploma lui la Festivalul teatrelor pentru copii și tineret. A luat și Marele premiu la Arezzo cu o piesă scrisă și pusă în scenă de el. Îl cheamă și la Teatrul Național și la Nottara, la Mic a pus în scenă „De ce-am murit", l-ai văzut? Să-l vezi! E bun. Toată lumea mă felicită, dar eu găsesc că e cam impertinent pentru vîrsta lui. **Și decorațiile?** „Decorațiile este acum sala de spectacole a Sindicatelor, într-un subsol nenorocit, fără aerisire, niște șmecheri își instalaseră un laborator. Titrau filme, făceau generice și mai filmau și ceva cartoane de reclame. Asta era „laboratorul". Ce-am făcut, ce n-am făcut, m-am dat bine pe lîngă șeful laboratorului pînă cînd m-a angajat. 15 zile de probă.

— Cîți ani aveați?

— Păi, asta se întîmpla prin '33—'34, ca eveniment mi-aduc aminte că era războiul din Abisinia, că strigau puștii cu ziare pe stradă.

„În cinematografie trebuie să pui suflet. Voință. Dragoste. Viața ta cu totul, trebuie s-o pui"

sînt ale mele" **Aniversarea a 30 de ani de Republică, Aniversarea armatei, Cîntarea României, Medalia Muncii, Bărbăție și Credință, Veteran al războiului antifascist, 25 de ani de „Sahia", Și afișul de la"** A fost odată un Hollywood „cine l-a pus acolo, el sau Dominic?" „Eu.. În amintirea unor mari actori pe care i-am iubit și-i iubesc și azi. Pentru că eu din dragoste pentru film am ajuns operator. De copil am iubit filmul..."

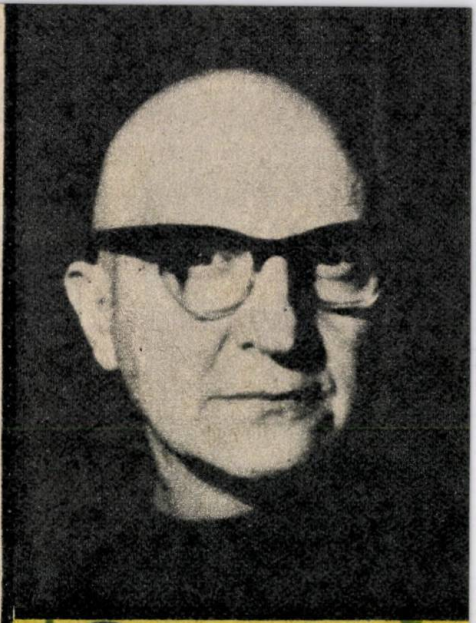
— Cît de copil?

— Vreo 8 ani aveam, cred. Eram la Iași și țin minte că eram în stare să fac orice numai să intru la un film să-i văd pe Malec, pe Zigotto, Chaplin, Max Linder, Tom Mix... Pe urmă ne-am mutat la București... Am stat prin niște mahalale — eram săraci — prin Banu Manta, Cuțarida, Grand și împreună cu alți puști intram la „Volta Buzești" sau la „Marna", la „Triumf" să vedem filme. Pe toți ne înnebunise cinematograful, dar pe mine mai tare decît pe oricine. Se vede că de aceea soarta m-a ajutat și, într-o zi, a făcut să-mi treacă prin fața casei un prieten mai mare, unul Mircea Vlădescu. Taică-său era croitor la Teatrul Național, el era electrician. Și-l întreb: „Unde te duci tu Mirceo, așa devreme?" „Mă duc la serviciu" — zice. „Păi, unde faci tu serviciu?" „La un laborator de filme!" Atît mi-a trebuit! „Laborator de filme? Unde? Ia-mă și pe mine!" „Cum să te iau, mă? Că abia am intrat eu? N-ai nici pregătire, ești și mic!" „Ia-mă, te rog, măcar așa.. să văd...!" „Te iau, da' să știi că nu pot să-ți garantez că o să te angajeze!"... M-am dus. Într-adevăr, pe Lipscani, la cinema „Roxy", unde

Deci, aveam 17—18 ani... Norocul meu cel mare a fost, însă, că acolo, în laborator, exista un tînăr de vreo 28 de ani, Titu Stan îl chema, care a avut mai tîrziu laborator pe strada Scaune. Nu știu de unde învățase el, dar știa meserie mai bine decît oricine la vremea aceea. Developa, făcea băile, făcea ștanțe pentru film, știa să citească un negativ, să tragă cópii și avea și o rablă de aparat de lemn cu care filma. Asta-i omul meu mi-am zis, de el trebuie să mă lipesc! Și nea Stănică în sus, nea Stănică în jos, el a început să mă simpatizeze — că a înțeles ce urmăream. Și am început să fac niște lucruri cu el — cum ar fi pregătitul chimicalelor, developatul, cititul unui negativ care nu numai pentru mine, dar pentru mulți, la ora aceea, era ceva de domeniul fantasticului. Și el tot îmi spunea: „Măi, Titică, las' că-mi fac eu laboratorul meu și o să lucrezi la mine". Într-adevăr, peste un timp, din fiare vechi, umblînd prin tot felul de magazine de vechituri, a găsit ce-i trebuia și și-a făcut, că era foarte priceput, laboratorul din strada Scaune. Și a făcut și două cuve pentru developat în care intrau 45 metri de peliculă. Și m-a luat la el. S-a ținut de cuvînt! Iar eu cîntam „Ra-mo-naa, ta-ra-ra-ra.." și dădeam la manivelă și developam și eram fericit...

— De ce cîntați „Ramona"?

— Era la modă! Și pe urmă, în apropiere se afla un atelier de croitorie cu niște fete foarte drăguțe care treceau chiar pe lîngă laborator. Nu trebuia să fac impresie?... De la nea



Colegul de generație, Ion Bostan și Delta „lui", văzută pe multe ecrane ale lumii

Victor Rebengiuc, filmat de Ovidiu Gologan care și-a început cariera tot ca documentarist

Stănică, de care îmi aduc aminte cu foarte multă recunoștință, am învățat foarte mult despre film. Pe urmă, că așa e omul, m-am gîndit că nea Stănică e prea mic, prea prăpădit, laboratorul nostru nu era chiar un laborator, marile case de filme Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Warner Bross nu aveau curaj să-i încredințeze filmele. Că o copie costa sute de mii de lei. Și le lucrau la Mogoșoaia la „Ciro-film", unde era director Posmantir, cu fratele lui mai mic. Acela era un laborator modern, făcut de un american, avea o mașină de developat „Multiplex" în care băgai filmul pe o parte și ieșea pe cealaltă developat și uscat. Ceva mai modern nu exista în tot Balcani-ul, că și bulgarii își developau filmele la noi. Și ce mi-am zis? Acolo aș avea ceva de învățat! Așa că l-am părăsit pe Nea Stănică și m-am angajat la „Ciro-film". Un an și ceva am stat acolo, că pe urmă am plecat la armată. Dar la „Ciro-film" lucra și Anton Belici, monteurul, l-ai cunoscut nu? Era un om extraordinar, nea Belici, și l-am rugat: uite, cînd mă întorc de la armată, ajută-mă să mă angajez și eu la O.N.C. (n.r. Oficiul Național Cinematografic), iar el zicea: „Măi, Titică, măi Costică, ce să te angajezi tu la O.N.C. că acolo e greu, sînt numai străini, trebuie să le cunoști limba și tu... de unde? Ei au pretenția să fii cel puțin în anul II la Politehnică și tu..." Zic: „Las' c-ai să vezi că mă descurc! Știu foarte multe. Numai să mă angajeze. De probă!"

— Dumneavoastră, iar cu proba!...

— Iar, că pe timpul acela așa era. Școliți nu prea erau, așa că trebuia să probezi ce știi, dar mai ales că știi. Deci, după ce m-am întors de la armată (începuse nebunia, Hitler ocupase Austria, Cehoslovacia), nu m-am lăsat. Am făcut o cerere și m-am dus la O.N.C. unde era director Paul Călinescu. Și m-a angajat. Pentru o probă. Dar, într-adevăr, Belici avusese dreptate. Era greu. Acolo se vorbea franțuzește, nemțește, eu, ce franceză știam, era nimica toată. Mi-am cumpărat cărți și am început să învăț. Era acolo un operator bătrîn, francez, Morin, nu prea voia să-ți arate nimic, dar eu i-am furat meseria cît am putut și asta era ceva nou, pentru că operator nu fusesem pînă atunci. Fusesem laborant cinematografic, cum se spunea... Pe urmă, s-a făcut **O noapte furtunoasă** și Jean Georgescu și-a adus un operator francez, Gerard Perrin, un tip pretențios, nervos, dar care știa meserie, jos pălăria! Numai că nici el nu prea voia să arate. Te punea să cari aparatul, să-l încarci, să-l descarci și atît. Pentru mine însă era prea puțin. Așa că mă suiam pe pasarele, făceam fotografii, făceam scheme, mai aveam și cunoștințele de laborator care-mi foloseau acum, pentru că Perrin își făcea la fiecare cadru „un bout d'essai" iar eu dădeam fuga, îl developam în condiții de laborator și i-l aduceam. Perrin îl punea pe un calc fixat pe un cadru, ca la tăbliețele de școală, lua un obiectiv de 75, îl întorcea și, uite-așa, îl plimba peste negativ. Eu muream de curiozitate să știu de ce face el figura asta. Am încercat și eu și mi-am dat seama că el „citea" negativul ca sub o lupă. Deci putea să controleze fiecare nuanță de lumină. Și Perrin mi-a fost de folos. Așa că, încet-încet, din asistent trei, adică cel care cară aparatele, am ajuns asistent unu. Dar omul care m-a cizelat pe mine și m-a învățat nu doar meserie, dar și cum să mă port în viață a fost Ștefan Dominikovski. În cinstea lui mi-am botezat băiatul Dominic. Dominikovski era polonez refugiat din Polonia cotropită de naziști și lucra la O.N.C. ca reporter cinematografic. Și pe la **Noaptea furtunoasă** a lucrat. Făcuse o școală de cinematografie prin străinătăți, știa foarte multe, și mereu îmi spunea: „Fratele, să înveți să vezi cinematografic". Eu mă uitam lung la el. Cum să văd cinematografic?! Păi, văd și eu cum vede toată lumea... „Nu, fratele, cinematografic să vezi, pentru că tu ești operator." Și, este adevărat că, după doi ani de uitat prin vizorul aparatului am învățat ce înseamnă „să vezi cinematografic". Pentru că imaginea se pipăie cu ochiul, coltișor cu coltișor...

Ucenicind pe lîngă Perrin la *O noapte furtunoasă* (cu Radu Beligan)

— După „O noapte furtunoasă" ați plecat pe front, nu?

— Da. Ovidiu Gologan și Ion Cosma s-au întors și am plecat eu. Faptul că aveam un aparat în mînă mi se părea extraordinar. Și am filmat. Dar despre asta am vorbit și am scris de-atîtea ori... Pe urmă m-am întors la O.N.C. În țară era prăpăd, secetă, foamete, jale, case dărîmate. Am continuat să filmez. Toată țara am umblat, în niște condiții inimaginabile. Veneam de la Arad sau de la Cluj, făceam 48 de ore, loc nu găseai, că era un singur tren care circula o dată la cîteva zile, călătoream într-un picior, în WC... Așa era pe atunci. Pe urmă, prin '49, am fost chemat la o ședință. Se punea problema să se înființeze un studio de dublaj. Asta era „Sahia". Clădire exista, era începută prin '48 de un cetățean care voia să facă acolo un muzeu. Dar acum era părăsită. Cînd s-a hotărît să se înființeze studioul, s-a reluat și construcția clădirii. Pe urmă s-a făcut Buftea, și din nou am fost chemat și întrebat dacă nu vreau să lucrez acolo, că am experiență, am lucrat și la film artistic — pe timpul acela eram foarte puțini oameni cu experiență, într-adevăr. Am mulțumit, dar am refuzat. Iubeam prea mult documentarul. Îl aveam în sînge. Doream să rămîn la documentar, pentru că mi se părea — ca și acum — că aici e viața adevărată. Dar ușor tot nu a fost. Eram după război, lipsuri multe, nu aveam peliculă, aparatele erau vechi, acumulatori nu existau. Am avut noroc că, în 1953, a fost Festivalul tineretului. Am primit atunci aparate noi, grupuri electrogene, ce mai! ne-am înzestrat ca la carte. Tot în '50 s-a înființat și I.A.T.C.-ul și iar am fost chemat la o ședință. Ni s-a spus despre ce e vorba „se înființează un Institut de artă teatrală și cinematografică". La noi? La noi! Păi cu cine? Păi, uite, cu cutare, cu cutare...

— Și cine erau acei cutare-cutare? Țineți minte?

— Cum să nu! Decan era Costache Antoniu. Apoi erau Maria Filotti, Marcel Anghelescu, Marioara Voiculescu, la operatori: Gologan și Cosma. Eu am fost numit la început asistent, apoi lector. Eram destul de speriat. Mă gîndeam cum să predau eu, care nu am studii, la Institut? Dar mi s-a spus că munca mea și calitatea acestei munci le dă încredere să mă numească. Și că este nevoie de experiența mea. Mi-a prins bine și Institutul, pentru că am fost obligat să citesc, să mă pregătesc, ca să le pot vorbi copiilor. Manuale nu existau, lecțiile trebuiau să le facem noi. M-am descurcat și eu cum am putut. Pentru unii am fost bun, pentru alții poate că nu. Unii m-au iubit, alții m-au hulit, dar nici eu n-am ținut să fiu iubit de toată lumea, pe gratis. Cine a vrut să învețe și m-a înțeles, m-a iubit. Cine nu, nu. Eu am fost cinstit cu ei de la început și le-am spus: „Măi, băieți, să știți că eu nu am școală superioară de cinematografie, ce știu am învățat și eu de la alții, dar tot ce știu, toată experiența mea — care nu e mică — v-o dau din toată inima. Dar trebuie să puneți și voi

„Așa-i la documentar: ai greșit, ai plătit Dacă omori un subiect, nu-l mai poți «învia» niciodată la fel"

umărul și să arătați bunăvoință... Iar cînd am împlinit 65 de ani studenții mei mi-au făcut diploma asta...

(...o diplomă scrisă frumos de mînă, cu un șir lung de semnături, în care se spune că: „absolvenții I.A.T.C. operatorie de film care, cu un sfert de veac în urmă porneau pe calea afirmării, au păstrat, pentru dascălul lor, Constantin Dembinski (cu litere roșii) **cele mai calde și alese sentimente de stimă și doresc să-i ureze, cu ocazia împlinirii a 65 de ani, multă sănătate și fericire. Să ne trăiești, mulți ani, nea Firache!")**

— Nea Firache îmi spuneau toți... Mi-au dat și o masă la Bordei atunci, mi-au făcut cadou o vază chinezească foarte frumoasă și m-au filmat. Am fost foarte emoționat...

— De unde vi se trage: Nea Firache?

— Îți spun, că e o poveste foarte scurtă, dar mai întîi hai să-ți arăt vaza... Nu-i frumoasă, ce spui? Uite de unde mi se trage nea Firache. La O.N.C. exista un inginer, un om foarte drăguț și cu mult haz, pe cît de simpatic, pe atît de priceput. Ne înțelegeam bine noi doi și cînd voiam să ne distrăm ne făceam că vorbim țigănește. Eu îi spunem lui „Firu" și el mie „Firache" — că eram mai mic. De

→

Tantzi Cocea care „nu pot să-ți spun cît de frumoasă era!" (aici în *Serata* Malvinei Urșianu, alături de Mihaela Juvara)

Marcel Anghelescu, cel de atîtea ori filmat de Nea Firache, (aici în *Pe răspunderea mea* de Paul Călinescu)

atunci așa am rămas, el Firu, și eu Firache.

— Nea Firache, de de n-ați vrut să faceți film artistic? De ce ați iubit documentarul?

— De ce am iubit documentarul... Mi s-a părut mie că este mai real, mai viu, mai adevărat decît filmul „artistic". Eu în ceea ce filmam, nu organizam nimic, niciodată, și nu regizam ci **pîndeam,** ca la vînătoare. Căutam să surprind din viața oamenilor momentele cele mai valabile din punct de vedere al adevărului. De multe ori filmam cu aparatul ascuns o serie de lucruri care numai așa, **furate,** erau interesante. Îmi plăcea documentarul și pentru că îmi dădea o mare libertate de mișcare. Puteam să filmez cum vroiam și cum înțelegeam un cadru, puteam construi un subiect după capul meu și asta, la vizionare, îmi dădea o mare satisfacție. Mai ales cînd cei din jur, colegi sau din conducere, spuneau: „A, asta-i marca Dembinski"!, sigur că-mi creștea inima de bucurie. Întotdeauna am avut convingerea, și mi-am păstrat-o, că toți realizatorii de film artistic ar fi bine să treacă pe la filmul documentar. Pentru că aici poți să vezi și să cunoști nu numai meserie, dar și oameni. Pentru că tot avîndu-i în obiectiv, începi să-i observi și să-i cunoști. Îmi aduc aminte că mi se spunea, pe la început: „mai, Dembinski îmi place ce faci, să știi că ai talent". Eu nu știu cum e cu talentul ăsta, dar la noi, la documentariști, talentul este spiritul de observație. Să știi să vezi și să redai ceea ce vezi, asta e talent. Și astăzi tot pentru documentar sînt și dorința mea a fost ca atunci cînd ies la pensie să-mi continui meseria de unul singur. Am vrut să plec în Galapagos, aveam aparatele pregătite, tot... Dar m-am îmbolnăvit și planul meu a căzut în baltă. Știi că eu am făcut film și ca regizor: **Un meșter iscusit,** despre viermele de mătase, care a fost premiat, premiu internațional, trebuie să fie și diploma pe aici, pe undeva. A, uite-o aici! Dar pentru mine, la anii pe care-i am și la mintea de astăzi, studioul „Sahia" este locul la care mă gîndesc cu dragoste și recunoștință și nu știu cui să mulțumesc că am avut fericirea să lucrez acolo. Pentru că eu la „Sahia" mi-am făcut nu școala, ci universitatea vieții. De toate se filmau la „Sahia" și luam contact cu tot ce înseamnă oameni și munca lor. N-a existat loc în țara asta în care să nu fi umblat cu aparatul în mînă. Din fundul pămîntului și pînă în înaltul cerului, totul a trecut prin obiectivul meu. Mi-ar fi mai ușor să spun ce nu am filmat, decît ce am filmat: mineri, doctori, savanți, actori, scriitori, oameni de șantier, oameni de laborator, experiențe, case, șantiere, Casa Scînteii, unde lucrezi dumneata, am filmat-o de la prima cărămidă...

— Și Buftea?

— Da' cum să nu. Și Buftea, pe cînd se construia și pe urmă am filmat pe primul platou Corul și Ansamblul de dansuri chinez — vreo 500 de oameni, plus ansamblul Armatei al nostru. Țin minte că încă nici nu aveau lumină și am adus de la „Sahia" trei grupuri electrogene. A fost și o discuție, de ce iau trei grupuri? Păi de ce iau? Stați să vă explic! Uitați-vă, de la primul plan și pînă în fundul cadrului am cîțiva zeci de metri buni și eu trebuie să fac clar de aici și pînă acolo. Și pentru asta trebuie să am diafragmă. Și ca să am diafragmă, îmi trebuie lumină. De asta am nevoie de trei grupuri! Că mai erau și unii care aveau nevoie de multe explicații, ca să priceapă un lucru simplu... Dar dacă e să vorbesc despre studioul „Sahia", n-o pot face fără să pomenesc de directorul lui și al nostru, Aristide Moldovan, pe care îl păstrez în inima mea cu toată stima, cu tot respectul și dragostea. Am avut ani frumoși în acest studiou, foarte frumoși și-i rămîn recunoscător. Anul trecut, cînd am împlinit 70 de ani, m-au chemat, m-au felicitat, mi-au dat și o mică decorație — este aici, ți-am arătat-o — și aș fi vrut să spun și eu vreo două vorbe, dar eram atît de emoționat că n-am fost în stare. Și îmi pare rău, pentru că am vrut să vorbesc mai cu seamă tinerilor, să le povestesc cîteva din necazurile mari pe care le aveam noi atunci, la început, că mulți dintre ei nu le cunosc, și pentru că nu le cunosc, spun: „E, pe timpul vostru era ușor să faci film!" Și

Și însuși Paul Călinescu, omul care l-a angajat... de probă...

nu e adevărat. Au fost probleme și atunci, sînt și acum și vor fi și de-acum înainte, pentru ca asta este cinematografia, oriunde pe glob: o nebunie. Dar o nebunie frumoasă, pe care nu poți să nu o iubești, dacă ai apucat să intri în ea. În cinematografie trebuie să pui suflet. Voință. Dragoste. Viața ta cu totul, trebuie s-o pui. Eu mi-am iubit foarte mult meseria și am făcut-o cu pasiune și devotament. Și nu regret nici o clipă că nu m-am dus la film jucat. Nu cred că era locul meu acolo. Sigur, îmi pare rău că m-am îmbolnăvit, probabil am exagerat și eu, dar n-aveam încotro, din moment ce mi-am dat seama că meseria noastră este dură, este, într-un fel, ca meseria piloților. Le spuneam și băieților, la Institut. La noi, o mică neatenție atrage o mare greșeală și greșeala aia strică totul. E adevărat, nu mori, nu omori oameni dar omori un subiect de film pe care nu-l mai poți „învia" niciodată la fel. Așa-i la documentar. Ai greșit, ai plătit. E o meserie care cere foarte multă seriozitate, foarte multe cunoștințe și o viață întreagă nu e de ajuns s-o înveți ca lumea. Noi, cei de la început, e adevărat că nu eram școliți, dar am învățat din mers. Gologan a făcut mai întîi film documentar, pe urmă a ajuns la film artistic și a fost un mare operator. Ion Bostan, documentarist vechi și el, care ne-a făcut și o bună reclamă în străinătate cu filmele lui despre Deltă; pe urmă au venit din ziaristică și din alte domenii ale vieții un Ion Moscu, Titus Mesaros, Mirel Ilieșiu, care a luat Palme d'Or la Cannes cu **Cintecele Renașterii** și abia pe urmă au venit cei de la I.A.T.C.: Gabi și Dona Barta, Paula și Doru Segal, Paul și Florica Holban — mi-a fost asistentă, ea a început ca operator — și mulți, foarte mulți alții. Cu ei s-a clădit studioul și așa, încet-încet, am început să facem filme de știință populară, și documentare de artă, și tot felul de filme. Pornind de la un studiou de dublaj și de jurnale de actualități. Cam asta este povestea noastră... Am văzut acum și cîteva filme ale tinerilor de azi și unele sînt foarte interesante. Sigur că ei gîndesc altfel, văd altfel filmul decît noi, dar se simte că iubesc documentarul și asta-mi place. Pentru că ei vor duce mai departe studioul. Și e bine așa, pentru că studioul nostru a avut o mare importanță în viața culturală a țării. Aici există, și se păstrează în imagini, toată istoria țării noastre de 40 de ani încoace. E ca o memorie. Numai eu cîte am filmat. Subiecte de jurnal, documentare sau pentru letopiseț. Mi-aduc aminte că am fost trimis să filmez începutul lucrărilor la o hidrocentrală pe Olt, lîngă Rîmnicu Vîlcea. M-am dus acolo și, la marginea orașului, nu era decît o baltă înghețată că era iarnă — o baltă pe care un puști se dădea cu patinele. Am filmat imaginea aceea și pe urmă am revenit la patru, cinci luni o dată și am filmat toate etapele construcției. Am filmat Salva Vișeu și Bumbești-Livezeni, Bicaz-ul, fabrici, uzine, oameni, pe Sadoveanu, Bogza, Victor Eftimiu, Mihai Popescu, Lucia Sturdza Bulandra, Tantzi Cocea, — cît de frumoasă putea să fie! — toți actorii de la Național, că am făcut un film despre centenarul teatrului. Am filmat eu, dar au filmat și alții, și azi filmează tinerii.

— Dacă ar fi să dați un sfat tinerilor, dar unul singur, care ar fi acela?

— Să cunoască viața. Oamenii. Să fie atenți la ce se întîmplă în jurul lor. Restul vine de la sine...

— Nea Firache, trebuie să ne despărțim. Cum vreți să încheiem interviul?

— Să încheiem așa: să le urăm tinerilor care se hotărăsc pentru meseria asta și au dragoste pentru ea, să se pregătească cu toată seriozitatea și să știe, de la bun început, că trebuie să-i dăruiască tot ce au ei mai bun. Fără economie. Fără economie, asta e! Dacă vor să fie „cinematografiști", cum se spunea pe timpul meu...

— Vă mulțumesc. Și cu toate că nu v-am fost studentă, dacă-mi dați voie, sub urarea: „Să ne trăiești mulți ani, nea Firache", îscălesc și eu.

*

Atunci a zîmbit frumos și a spus:

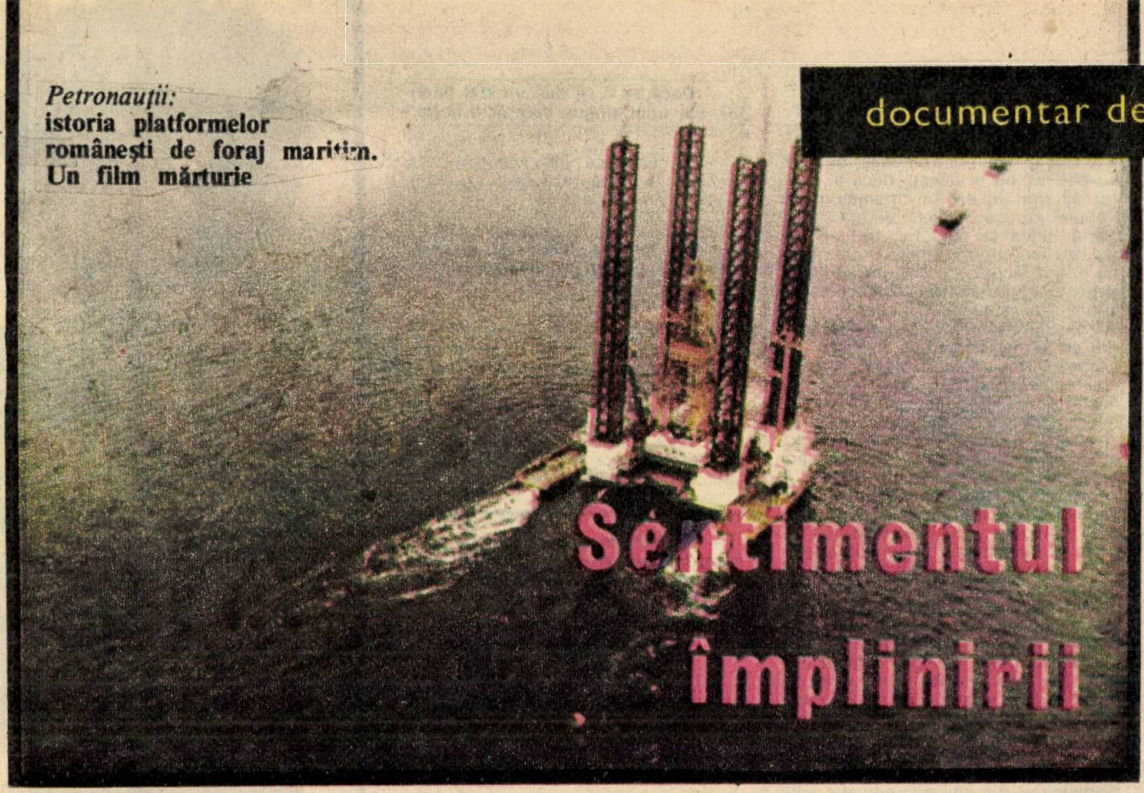
— Mulțumesc. Dar sînt foarte, foarte bolnav...

Era!

Eva SÎRBU

Carmen Stănescu, Silvia Popovici și George Motoi, trei actori ai Naționalului, filmați și de el pe timpul cînd teatrul își sărbătorea centenarul

Petronauții:
istoria platformelor românești de foraj maritim. Un film mărturie



Sentimentul împlinirii

Jean Petrovici desenează cu fiecare film un cerc. Apoi îi dă drumul să se rostogolească printre oameni, imagini limpezi purtînd în ele palmele-i muncite de o viață. Iar în palme, o inimă plină de omenie

O operă împlinită rotund... O viață dăruită generos, rotund, unei chemări, unei vocații.

...„Si-apoi o să vedem un film despre omenie" a continuat cu voce puțin emoționată să-și prezinte regizorul Jean Petrovici filmele pe care și le selecționase pentru această zi a rememorărilor.

Sînt multe, rodul unei munci de-o viață, viață ce-aduce cu cea a lui Bortea, cel care „joacă păpuși" prin bîlciuri ajutînd lumea să se bucure și să se întristeze cu **Vasilache și Mărioara,** viață de schimnic care a văzut și știe atît de multe și care, cu generozitate, a ales din fiecare lucru cunoscut cîte ceva adunîndu-l într-un cerc de cîteva minute și dăruindu-l nouă.

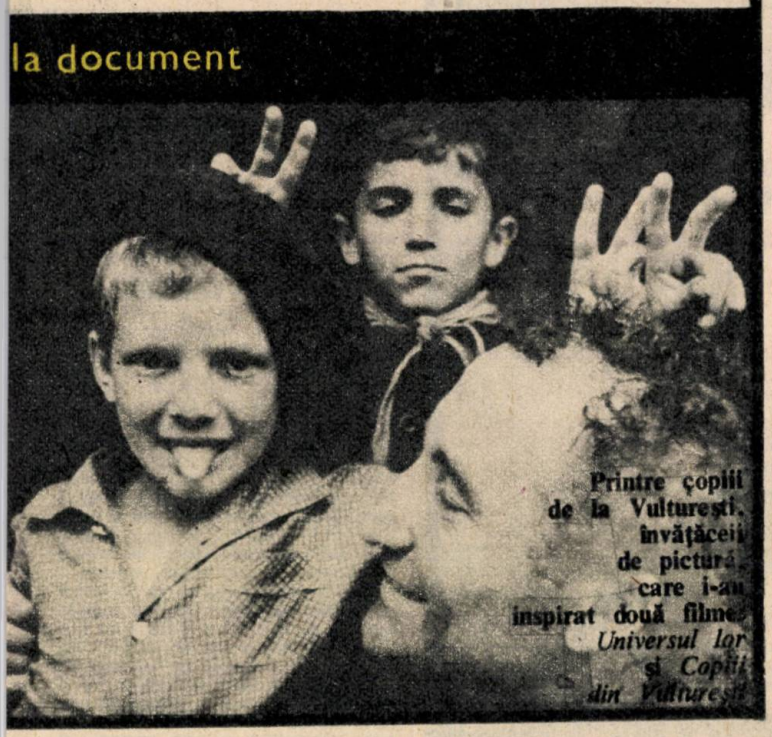
Toate filmele dumneavoastră sînt pline de omenie, Jean Petrovici — ai vrea să-i spui... Vasilache și Marioara și păpușarii lor, rămași cîte degete la o mînă, colindă, pe drumul rotund al roții carului, bîlciurile, rotitoare și ele după roțile lor mai mult sau mai puțin modernizate, dar oricum, rotunde, povestindu-se oamenilor, ajutîndu-i să se recunoască și, poate, să fie mai buni. „Să se primenească", precum spune urarea de sfîrșit și început de an rostită la rădăcina Pomului vieții, urare pomenind și de-o roată, cea tot a vieții și despre care știu să povestească toți ai noștri — avem **Tradiții,** fie că sînt din Neamț, Suceava, sau de oriunde aiurea, de pe meleagurile românești.

După ce ne-am primenit de un an nou și recoltă îmbelșugată am fost destoinici să primim dăruit, din sufletul învățăceilor lui Ion Mărgescu din Vulturești acea lume fără capăt numită culoare. De la ei am învățat o dată-n plus că bucuria e rotundă și că familia e și ea ceva rotund, că minunea unui cerc poate exprima orice, totul — și păianjenul construiește rotund colțul său, și mișcarea povernei, dătătoare de viață, se netezește rotund, curgînd o poveste. **(Visele copilăriei).**

Tot de la roată și de la mîini de om — o doime frumoasă, o doime folositoare — începe să se rotească curgător și cercul despre Constantin Lucaci, cel care, mototolind oțel inoxidabil, și el lichid cîndva, l-a făcut să împletească ape desenînd curcubee pentru bucuria oamenilor opriți o clipă în loc să privească. Și clipa e rotundă.

Toată perfecțiunea este rotundă: culoarea întinsă de copilul din Vulturești, „carnea" oțelului lui Lucaci — cînd îl vezi zici

la document



Printre copiii de la Vulturești, învățăceii de pictură, care i-au inspirat două filme: *Universul lor* și *Copiii din Vulturești*

că-i brutar, dacă-l cunoști spui că sufletul lui miroase-a miez de pîine caldă — sunetele picurate din firele întinse ale harpei lui Ion Ivan Roncea. Și **Virtuozitate** începe rotund — de la cupola Ateneului.

Întorcîndu-ne la acel film „despre omenie", regăsim scoase în evidență cu acuitatea ochiului ce știe să transmită prin forța fantastică a imaginii aceleași simboluri primordiale ce unesc curgător și nelipsit întreaga făurire de documentarist a lui Jean Petrovici: cercul — roata fîntînii — și apa, apa care a luat și a dat, și pe care au scos-o din pămînt, împăcați cu ea, și-au pus-o la temelia casei lui Costică Petrea, cel lovit de ape, nouă meșteri, nouă oameni mari, pentru a putea ridica mai tîrziu **Acoperișul.**

Maria lui Costică hrănindu-și la sîn cel de-al patrulea prunc, Maria aducînd merindea celor nouă meșteri — jertfa și-o luaseră apele, ele singure — mîinile oamenilor așezînd cărămidă peste cărămidă, vocile copiilor noștri căutîndu-și culcuș de ascundere în viitorul lor cămin: „gata?" „nu e gata?" „gataaa!..." scrisorile primite de-acasă... imagini aproape de suflet, brodînd îngemănat cu comentariile Evei Sîrbu, statornic om „de echipă", povestesc simplu și-aduc lacrimi în gene.

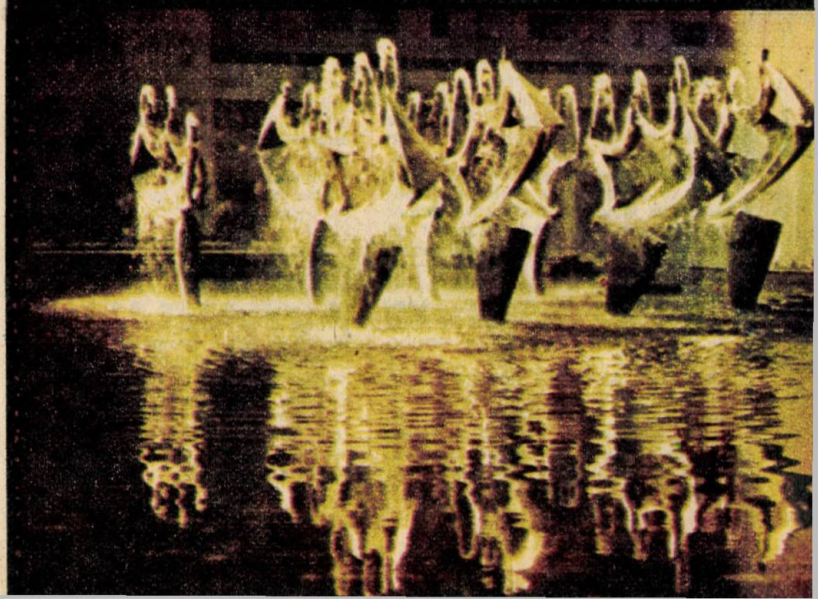
Cu dăruire și răbdare, cu migala celui ce-și dorește lucrul să i se nască rotund, riscîndu-și uneori existența și învingînd întotdeauna — **La echinocțiul de toamnă** trebuia să fie, ca și celelalte filme ce povestesc, să rămînă pentru mai tîrziu, istoria platformelor românești de foraj marin, un film-mărturie comandă, dar forțele imprevizibil dezlănțuite ale naturii, poate și soarta, încercîndu-și omul, au dat documentaristului șansa unică a consemnării faptului irepetabil: salvarea platformei prin eroismul oamenilor — Jean Petrovici a desenat cu fiecare film al său un cerc, dîndu-i drumul apoi să se rostogolească printre oameni, imagini limpezi înlănțuite în nesfîrșitul culorii purtînd cu ele palmele-i muncite de-o viață, și-ntr-însele — o inimă plină de omenie.

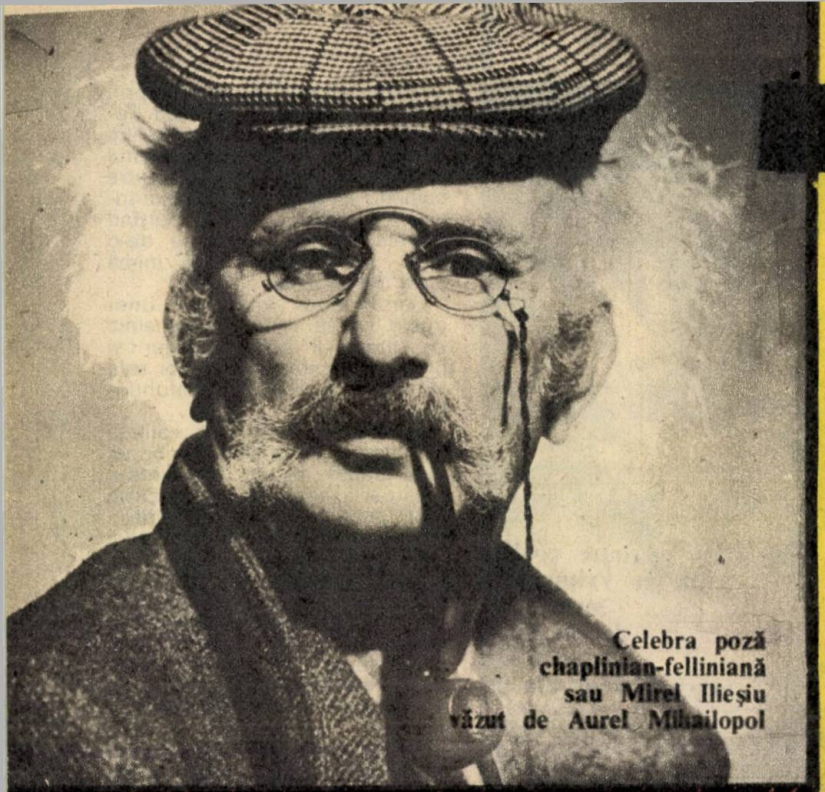
Sentimentul împlinirii unei opere ce se vede azi temeinic constituită îl aflăm desigur și prin parcurgerea împlinirilor sale stilistice de-acum inconfundabile.

O fluență a imaginilor, calitate dominantă, pătrunsă de un bogat fond emotiv, ideatic... O știință a încărcării spațiului de trăirea unui acut sentiment al clipei... peisajele lui Jean Petrovici. Nici o imagine a sa nu e doar informativă. Imaginea sa comunică fotogramă după fotogramă simțire și gînd. Chipurile oamenilor sînt surprinse cu gingășie; nimic nu dă senzația de „forțat". Sunetul vocilor filmelor sale are aura adevărului surprins cu detașare, niciodată cu imixtiune. Tentația îndrăznelii speculării valorilor sonore fruste e egalată doar de experimentalismul de bună calitate al expresivității imaginii prin trucaje, făcînd un atît de reîmprospătat sentiment de „cinema". În fine, caracterul de poveste, de saga deschisă a acestor filme ce se înlănțuie parcă unele din altele vorbind despre viața trăită cu limbajul poetic al baladei, este poate calitatea stilistică pregnantă ce vorbește despre o creație pornită din dăruirea absolută către o vocație.

Vera FĂGĂDARU

Lucaci — un film cerc despre opera și ea rotundă a sculptorului Constantin Lucaci





Celebra poză chaplinian-felliniană sau Mirel Iliești văzut de Aurel Mihailopol

Singura întîlnire...

De la „marea trecere" a lui Mirel Iliești s-au împlinit doi ani. Da, mișcarea faptelor, da, măcinarea clipelor... doi ani, nu știu dacă e mult sau puțin, nu am calculat în cît timp se poate uita sau „pasa", dar am înțeles, net am înțeles, nedînd șansa niciunei contraziceri, că eternitatea peliculei nu poate trece dincolo, anume în eternitatea vieții. Mi-am zis, fără să-mi mai vîntur iluzii, că a rămas doar o operă, un martor unic, care să ne spună că Mirel Iliești a trăit frumos, demn, uneori agitîndu-se din te miri ce, prins de mișcarea lucrurilor, alteori fiind calm, sedus de „starea lucrurilor", războindu-se mereu cu pelicula — demon și minotaur deopotrivă — supunînd-o, că a pierdut și a cîștigat atît cît poate cîștiga un om într-o viață... atît cît poate pierde... Am în față poza lui Mihailopol, ce zic eu poză, mai degrabă un hohot de rîs, o pipă și un chapeau, variantă chaplinian și felliniană deopotrivă, hohot parșiv, ascunzător de tristețe, mai am în față desenul animat **Planetă pentru o mărgică albastră,** în care Iliești își predase chipul animației, i se puseră aripi, dar el era și Icar și... Dedal! Mai am în față filmele... zeci de filme și o întîlnire pe care nu am făcut-o publică pînă acum. Și nici nu știu de ce o fac, pentru că nu sînt specia aceea de actinie care trăiește pe un biet pagurus, hamal marin, ce plimbă superba arătare — mai neaoș, detest reputația bazată pe memorie afectivă, bună de supt, bună de stors l-am cunoscut..." sau „am cunoscut-o"... adică am existat și eu alături de ei și prin mine, vedeți, abia prin mine, vedeți, acum se mai poate afla cîte ceva... însă tot eu mă întorc și zic — nimic nu trebuie ținut pentru noi, doar facem o artă (sau sperăm doar) guralivă, evocăm mari întîlniri, le evocăm din fotoliu, comod, uitînd că am alergat după ele, am fugărit odată „clienții celebri", am făcut antecameră, sperînd că în urma lor să pogoare și peste noi raza luciferică...

Întotdeauna m-au fascinat cei ce-și pun pe tarabă, cu inocență, absolut tot, doar nuditatea a fost sentimentul primordial, după care ne-am tot învelit la propriu și la figurat, vestimentație și gînd, moda ambelor în funcțiune... dacă ne îmbrăcăm Montana, gîndim tot cam așa, sau privim Castelbajac, gulerul înălț ne reține, stăm tepeni, în corset, o ușoară înclinare a capului, atît, de unde tarabă, de unde inocență... și totuși la moara timpului se macină oameni nu păpuși mecanice!

Cînd am intrat în Sahia, privind manejul, l-am văzut pe EL! Avea un mers nesupus, niciodată nu aveai siguranța că pornind spre tine va și ajunge, o piruetă și se îndrepta rapid într-o altă direcție, „arriva Zampanò", el nu știa pavana, abilă, grațioasă, zîmbăreață, unde poți pune la cale multe, doar dansînd, mersul lui nu putea fi domolit decît folosind cuvîntul magic „motor!". Ei, bine, atunci stătea. Repaosul lui Mirel Iliești poate fi numărat în metri de peliculă.

Și văzîndu-l pe El, mi s-a atras atenția — „Uite-l, este numărul unu! Cannes!"

După primul meu film am intrat în casa maestrului. Căpătasem, într-un fel, un bon de intrare. Mi-am făcut regia, tîrînd după mine flori și tot restul... nu, n-am să-i spun maestru, am să-i spun Mirel, să nu ne formalizăm, am intrat și m-am trezit într-un paradis narcisiac. Chipul lui peste tot. În tablouri, tapiserii, goblenuri, poze, sufletul lui impregnat în aerul încăperilor, în aranjamentele florale, în fotolii și perdele grele. Am intrat, păzit de cîinele Gionț (nume eșec, pentru că nimic nu-l scotea pe animalul acela din apatie) și după minutele „de convenție", amintind de „scaunele ionesciene", pentru că Iliești avea umor, adică vroiam să spun replică-lamă, o secundă de neatenție și gata, a început pînda. Maestrul și elevul față în față. Șah de Capablanca! Iar elevul, nerăbdător, a luat, firesc, albele!

Mirel Iliești încerca să mă convingă de multele și întortocheatele adevăruri ale creației. Cum trebuie nu numai făcut, dar și apărat un film. El, care, odată, pierduse pe nedrept, fiind acuzat de ezoterism pentru filmul **Manifest pentru setea pămîntului,** el, care venise din presă și colindase țara, cunoscînd mii de oameni, el care știa ce este hăituiala și suprema izbîndă, el mă iniția, cu tot altruismul celui ce mizează pe urmași... nu un pariu demonstrativ, ci firesc, legal... dincolo de tot ce știam (sau presupuneam că știu) despre acest om, descopeream abia acum o „culme a răbdării", numai că eu eram la capitolul mutărilor greșite, mă mușca tinerețea, nu, ajunge cu atîtea lecții, nu le suport decît pe piele proprie, fiecare aduce cu sine dorințele alor lui, nici nu ne dăm seama de asta, sînt ca niște schije, le porți cu tine fără să te doară, dar le porți... eu nu făceam acum filmul drumului greu spre izbîndă, trăgeam la crenguța mirosind a plajă canneză și mă gîndeam doar la privilegiul pe care ți-l dau zeii. Mirel a înțeles. Și a urmat o privire... atît, o singură privire, îngrijorare, dar poate și invidie în fața naivității. Acum, abia acum am înțeles jocul cu pipa, cu bascul, cu ochelarii, cu umbrela, acum am înțeles „poza" personajului, el trăgea de această naivitate, lucru efemer, tragic, pentru că durează cît o filfîire de aripă, dar care te absolvă de rutină, Mirel Iliești iubea această naivitate cum soldatul iubește bastonul de mareșal, aflat într-o rană ponosită. Uitarea nu va putea pulveriza această privire, fiindcă vindecarea sentimentelor nu se face cu explozibil. Camerele acelea cu aer deloc monahal, înțesate de lucruri moarte, pentru că în spatele lor respirau alți artiști, mi-au dat, pe lîngă acea întîlnire (și singura!), nebănuitul detaliu — bufonada, regală uneori, era o mare minciună, în ceea ce-l privea pe Mirel Iliești. Destinderea lui Iliești, verva în replică, plutirea peste lucruri ascundeau, toate la un loc, o încrîncenare și iarăși nu mai dau șansa niciunei contraziceri, fie ea și poetică.

la document

Ce v-am povestit acum, este, într-un fel, o ieșire la rampă, fără reflectoare, a lui Mirel Ilieșiu, deși el a dorit mereu fast și lumină, abia atunci nu mai vezi sala, cînd reflectorul este ațintit asupra ta. Sala devine un hău întunecat, nu te mai ascunzi în spatele unor ochelari fumurii, te lași acoperit doar de o perdea de lumină.

Mirel Ilieșiu a venit din gazetărie, condeiul a întîlnit transfocatorul, panoramicul, travlingul, iar primul film **Viscolul** a însemnat și primul premiu de răsunet (Karlovy Vary) pentru film-reportaj. Reprivindu-l, înțeleg, pe lîngă naivitățile de limbaj, că filmarea era o alergare a stiloului pe o hîrtie, în care important era jocul scăpărător al ideilor. Se lucra într-un ritm nebun, documentariștii erau vertovieni, harta se împărțea în fiecare săptămînă, unul la șes, unul la munte, altul în Bărăgan, filmați, băieți, foamea de imagini era devastatoare, Florica Holban filma pe locomotive (începuse ca operator, prima femeie operator) Paula Segal făcea jurnale, unul pe săptămînă, alergau cu ele „calde" la cinema, Alexandru Boiangiu analiza „cazul D", Titus Mesaroș urca documentarul treaptă cu treaptă, pînă la „patru mii de trepte", adică aproape foarte aproape de cer, doar Ion Bostan era mai liniștit, filmînd Delta, el aștepta „Jacul lebedelor" și calculase că trebuiesc ani pentru asta. Ilieșiu filma reportaj și se credea că aceasta va fi direcția definitivă **(Cota 563, Un Jupiter al vremurilor noastre, Trei strigăte pe Bistrița).** Nici ciclul dedicat „geografiei sentimentale" nu anunța în cazul documentaristului o schimbare **(Razelm, Plecarea păsărilor, Oltul traversează Carpații, Drumurile Românie).** În reportaj, ziaristul Ilieșiu se desfășura admirabil. Intuitiv, avea toate cheile. **Tăbăcarii** (premiul pentru reportaj — Mamaia), **Douăzeci de minute în lumea păpușilor** (certificat de merit la Vancouver), **Tensiune înaltă la Bechet** (Txistul de aur — Bilbao), **Furnalul nr. 1** (Cupa de onoare la Phnon—Phen) și nu am adăugat și anii cînd au fost luate aceste premii, pentru că filmele nu țin de un an sau altul ci, în cazul de față, de eternitate. După aceste confirmări, nimeni nu se aștepta la o schimbare și chiar la una de proporții — filmul de artă. Deși era previzibilă. Mirel Ilieșiu era un om de spectacol, documentarul trebuia să adune nu numai fragmente ale unei realități, ci mai multe arte la un loc. Documentarul ca spectacol, iată ce a făcut Mirel Ilieșiu de la **Rădăcini** (Vida Gheza) pînă la Viorel Mărginean, de la **Drumuri** la **În marea trecere. Drumul** (iar reluarea aceleiași teme se numea **Mireasa)** nu mai are nimic din reportaj, este un spectacol, chiar dacă elementul — o piesă gigant ce trebuie transportată — face parte din recuzita reportajului. Documentaristul a adăugat o galerie de artiști, balerini, cîntăreți, scenografi, muzicieni, veniți la marea sărbătoare a filmului. Mimi Podeanu, Margareta Sterian, Dan Hatmanu, Viorel Mărginean, trupa lui Miriam Răducanu, Viorel Cristea (plasticianul amator din **Liniștea picturii)** iată numai cîteva dintre „personajele" filmelor lui Mirel Ilieșiu. Există tendința (era să spun tentația!) de a vorbi despre un artist, folosindu-l ca pretext pentru pledoaria ta, ca cineast. Filmele duc toate spre un stil, păstrat cu consecvență, există acele filme numite „de autor". Mirel Ilieșiu era un autor care-și adapta stilul, protejîndu-și personajul. El, celălalt artist, trebuia adus în față, trebuia protejat, realizatorul stătea liniștit în culise. Astfel filmele seamănă cu personajele propuse, de la hazosul Hatmanu, la melancolicul Mărginean cu păsările lui imense, planînd peste satele împrăștiate pe dealuri, păsări-suflet în căutarea luminii... de la poezia lui Sterian la acel unic personaj, Viorel Cristea, în numele căruia arta nu mai înseamnă veșnicul zbucium, nevindecatul zbucium ci balsam, liniște... revenire la viață. Scrisorile acestui artist, doritor de anonimat pînă la strigăt, pot fi așezate alături de toate corespondențele minților luminate și chinuite ale artei. Prin pictură, Viorel Cristea a învins marea trecere. Mirel Ilieșiu a amînat-o! Cineastul este „un copil fascinat de propriile-i jocuri" spunea Radu Cosașu. Jucării pe care le punea la o imaginară și mereu pe gratis tombolă! Cosașu nu spunea deci — un copil bucuros — ci fascinat... înțelesese că deasupra bucuriei era patima.

Filme care nu merită decît să fie iubite. S-au făcut multe filme pe tema sacrificiului necesar, liber consimțit. Barajele au dus după sine locuri scufundate, au adus locuri noi, mărturii ce sînt **Orșova — Apoi s-a născut orașul,** (Constantin Vaeni), filmele despre Lotru, despre Someș, despre Bicaz... filme amintind povestirile despre Matiora, filme lecție, în care verbul „a avea" devenea supremul „a fi".

Și ne-om plimba cu barca este unul din filmele ce merită iubite. Lecția de speranță o dă tocmai femeia — matca, tocmai ea, care are toate rosturile casei, tocmai ea care se leagă de bătătura curții, ea care este dumnezeită cu truda nașterii, creșterii, echilibrului, ei bine, tocmai femeia își vede casa acoperită de ape și spune „O să fie un lac și ne-om plimba cu barca... și-a fi bine!" Matriarhatul a decis.

Această femeie, în disperarea generală, în uluirea totală, în plînsetele altora, a stat, s-a gîndit și a decretat că vor trăi — „ne-om plimba pe lac cu barca și-a fi bine". Și ultima imagine a devenit realitate. În barcă, la rame, femeia! I se cuvenea. **Ritmurile potrivite** anunță pentru Mirel Ilieșiu capodopera — **Cîntecele Renașterii** și pentru cinematografia română Palme d'or. Cannes-ul nu a fost accesibil decît lui Ciulei (regie), lui Mircea Mureșan, (Opera prima) lui Gopo (Palme d'or pentru **Scurtă istorie),** lui Ilieșiu și lui Ion Bostan (mențiune pentru **Voronet). Cîntecele Renașterii** nu este doar o măiastră punere în pagină a Madrigalului, cor unic în felul său, ci transfigurarea cîntecului în imagini. Curgerea travlingului a devenit muzică. Fastuos în decoruri și costume, documentarul acesta a încercat o contopire pînă la insesizabil a imaginii cu muzica. Cannes-ul nu a dat acest premiu pentru exotism, ci pentru că s-a înțeles pe deplin efortul.

În marea trecere, eseu coregrafic pe versurile poetului Lucian Blaga, a fost considerat film experimental. Neînțelegîndu-se la timp sensul lui profund filozofic. Fantezia este aici subordonată marilor idei, marilor treceri — naștere, durere, bucurie, îmbătrînire... ceasul, făcut din trupurile balerinilor, este judecătorul suprem, timpul — marele stăpîn. Cu acest film, Mirel Ilieșiu a căpătat gravitate. Filmul, poți să-l iubești sau nu, dar trebuie să-l „vezi", ca și cum ai asculta un concert de orgă într-o catedrală pustie... din cînd în cînd trebuie să te oprești din goana orgoliilor, să stai un moment, doar un moment pe care noi l-am numit, pentru că nu am inventat altceva — tăcere!

Astăzi, privind filmele lui Mirel Ilieșiu ne dăm seama cît a înnobilat el oamenii și viața. Viața, cea de toate zilele și de toate nopțile, trăită în bucățile de celuloid cu demnitate.

Și filmele lui ne ajută să reluăm eterna întrebare „a fi sau a nu fi", adică să reluăm viața, în fiecare dimineață, la cîntatul cocoșilor, la sunetul deșteptătoarelor electronice, la sunetul sirenei, la anunțul crainicului, anunț în zecile și sutele de limbi ale pămîntului, rostind impecabil „bună-dimineața", sau la trezirea fără ceas, fără pendulă, fără mesaj telefonic, **la trezirea din instinct!**

Toate astea trebuia să i le spun atunci, dar eu eram la ora mutărilor greșite sau ceasul acela făcut din trupuri de balerini se destrămase, ca atunci cînd pe platou spui „stop!" și se strînge recuzita... trecem la un alt cadru, apoi la un altul... privirea lui Ilieșiu îmi spusese: de fapt, că meciul s-a terminat remiză! Cînd pierzi sau cîștigi, regulamentul îți dă dreptul la o revanșă. Pe cînd la remiză... vizita s-a terminat și am plecat din acei paradis.

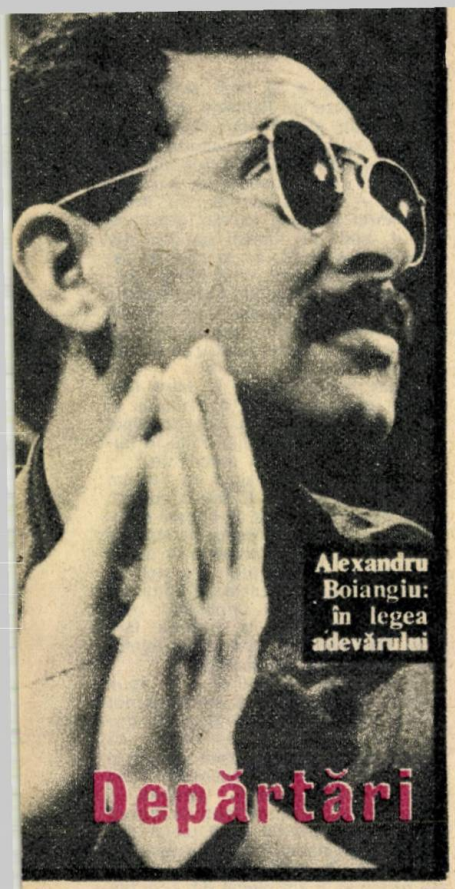
•

Afară era o sete a pămîntului, se aștepta ploaia, norii bezmetici nu se hotărau să se adune.

Chiar tu, Mirel Ilieșiu, aflat acum în memoria-mi, ai pledat pentru setea pămîntului, scriind pe peliculă un ritual.

Laurențiu DAMIAN

O scenă dintr-un film nevăzut pe nici un ecran: bunicul Mirel și nepotul Matei



documentar de

Filmasem toată noaptea, pînă pe la vreo trei dimineața, jos, în despicatura munților, unde turnau betoane. Operatorul potrivise în așa fel reflectoarele, încît atunci cînd vibratorul cel mare pătrundea în adîncul betonului, părea că fecundează neobosit, sigur de fapta lui bărbătească, ce va da naștere barajului și hidrocentralei.

Ne-am reîntîlnit cu constructorii la amiază, în cantina șantierului. Masă curată, mîncare bună și ceva care să dezlege limbile. În stînga mea e șeful de lot, Manolescu, în dreapta directorul tehnic, Simionovici. Operatorul de sunet a instalat două microfoane cuplate la magnetofonul „Nagra" așa că putem înregistra aproape tot ce se vorbește.

Îl rog pe tovarășul director să ne recomande cîțiva oameni pentru filmările care urmează.

— ...mai „reprezentativi", da? Cunosc melodia... Aici toți sînt reprezentativi. Doar cine a plecat de pe șantier nu ne reprezintă. În primul rînd v-aș recomanda pe tovarășul Scutaru. Colegii de la Bistrița-Vale îi ziceau „Vikingul". El are o figură așa slăbuță, blond cu părul în vînt. E un tip energic, serios, foarte sobru, dar cu sufletul cald. El e tată, mamă și „duhovnic" de toate, căci lumea îl iubește, lui i se adresează. Pe mare și pe uscat. În cer și pe pămînt, se descurcă cît ai zice pește. A venit aici cu moldovenii lui, în plină iarnă, pe 28 ianuarie. Întîi un „Gaz", pe urmă alte mașini, toate pline cu neveste, copii, mașini de gătit, pături, preșuri, plăpumi, macaturi, cratițe — și un cățel, care a ajuns mascota șantierului.

În decurs de o săptămînă au sosit șase sute de oameni. S-au instalat cu tot calabalîcul în pustia aia, pe pămîntul gol și după ce-au terminat merindele aduse cu ei, s-au trezit că nu mai e nimic de mîncare. Noi încă nu eram luați în planul județului cu mîncarea. Ce face „Vikingul"? Trimite iute un camion în Moldova ca să aducă cîțiva saci cu fasole și cu mălai, de la rudele lor, și împarte la fiecare.

Cînd vii pe un șantier mare, te instalezi pentru mulți ani, pentru o parte lungă din viața ta, așa că le iei pe toate după tine, chiar și păcatele, pe care le speli o ploaie zdravănă, în familie, dacă e cazul — sau o ședință de partid, dacă altfel nu se mai poate.

— Ați avut și asemenea cazuri...

— Avut... nimeni nu-i sfînt, altfel ar sta într-o ramă pe perete, nu pe șantier.

— Sfinți, nesfinți, dar cum le-a fost lor cînd au venit aici și n-au găsit nimic, nici măcar de mîncare? Noi, cineaștii, am dat peste un șantier organizat, peste o cantină...

— Nu știu cum vreți s-o luați! Masa a fost improvizată, cu mîncare la repezeală, nu prea era pregătită pentru musafiri, dar cred că vă pot da un răspuns la întrebare.

Să luăm un inginer textilist și unul constructor de hidrocentrale. După terminarea studiilor, inginerul textilist este plasat într-o fabrică și nu vede de alte treburi, decît de problemele legate de meseria lui. Constructorul, alături de meseria pe care a învățat-o, trebuie să se ocupe și de probleme sociale, de treburi gospodărești. De ce e vikingul mamă, tată și tot ce vrei? D'aia! E de pomină ce a făcut cînd a luat sub ochi locul unde trebuia construită colonia muncitorească. „Băi, le-a zis cîtorva cu topoare și țăruși în brațe. Trageți la sorți care bate primul țăruș! Mîine-poimîine, vine televiziunea și o să întrebe „cine a bătut primul țăruș?" — și cel care a făcut-o va ieși în față. Cine-l bate? Moldovenii lui mai bătuseră primii țăruși și în alte locuri, de aceea nu s-au înghesuit. Un băștinaș ardelean s-a repezit și i-a bătut el. Vikingul i-a dictat topometristului anul, ora, ziua și numele celui ce bătuse țărușul. Pe urmă a dat dispoziție să se facă o ramă ca de tablou, înaltă cît omul și l-a pus pe ardelean în rama aia, pe cîmp, și l-a pozat. Puteți vedea fotografia mărită, e în biroul meu, e nostimă.

Nu m-apuc acum să vă înșir cîte s-au făcut în colonia muncitorească, în limita posibilităților... Avem și o crescătorie de porci, o puteți vedea, nu pentru film, ci ca aspect. Nu ne costă nimica, doar resturile de la cantină, cuțitul de Ignat și afumăturile. Dai oamenilor o masă bună, ieftină și toată lumea-i mulțumită. Cu sera de legume, la fel. Trebuie să creezi pe șantier cîteva lucruri strict necesare, imediat, în ordinea lor.

— Cînd am intrat în colonie, era să călcăm cu mașina niște păsări. Le-am ferit. Dăm să trecem mai departe, vine o oaie legată cu o sfoară de un purcel. Iar am stat. Oprise și o basculantă. Ne-a semnalizat cu farurile că mai trece altceva. S-a întins leneș un cîrd de rațe.

— Sînt ale constructorilor. Noi le păzim, alții, nu!

Dinspre capătul mesei intervine cineva:

— Nu vine vulpea, vine controlul și întreabă „Dacă evaluăm toate cotețele care s-au făcut aici, din ce materiale s-au făcut?", „Chiar și cel care a făcut un coteț mic trebuie să dovedească de unde are aceste materiale!"

— Le-am dovedit că nu sînt furate, că sînt leațuri, căzături de lemn prost cu care nu se mai putea face nimica. Doar să le arunci pe foc... Omul este obișnuit să crească animale și păsări, n-ai ce să-i faci, nu poți să-l oprești. Numai papagalul lui Lambru, cînd e scos cu colivia pe prispa barăcii, chiraie: „Control, control, control".

— Asta mai colorează peisajul.

— Colorează, dar mai mult decolorează starea de spirit a oamenilor noștri. Totuși, pînă la urmă, o scoatem la capăt, fiindcă sîntem preocupați să creăm condiții de viață pe toate planurile, în limita posibilităților. Bibliotecă, televizoare, am instalat chiar un releu să prindem Bucureștiu, creșă, teren de tenis betonat, ca la americani, apă caldă, mă rog... Pînă la capăt nu ajungem niciodată, trăim în provizorat, șantierul, cîți ani ar dura, într-o zi tot se închide.

„Nu sînt un fenomen, tovarășe. Sînt un trăpaș. Mă bagi la ham, duc. Mă strivești la sentimente, țip"

Deși dădusem consemn echipei de filmare să nu intervină în discuție, operatorul de sunet își scoate căștile de pe urechi și se bagă în vorbă.

— Ați povestit de toate, dar s-o luăm așa, practic, pentru tineri. Creați aici dans? Aș putea propune asta într-o ședință de U.T.C., dacă m-aș angaja la dumneavoastră? Aduc fete cîte vreți!

— Într-o ședință de U.T.C., în primul rînd te vor tunde.

— Ha, ha, ha...

— N-ai destul păr în față, dar te vor tunde la ceafă. După aia vei deveni un supus local. Vei fi la ordinele conducerii șantierului, prezent la îndeplinirea sarcinilor U.T.C. și mergător, în trap săltat, la discreția uneia din fetele care ți se va sui în cap, ca nevastă

— He, he, he, cu mine nu ține figura!

— Tipa, aleasă dintre alea care ziceai că le aduci cu hurta, la comandă, această presupusă tovarășă a

dumitale, te va face să aştepţi în antecamera directorilor, unde dumneaei slujeşte ca secretară nostimă. Va fi un fel de matriarhat industrial şi vei regreta cumplit faptul că nu mai eşti în cinema cu ficţiune, ci într-o realitate reală. Pe urmă vine varza de prînz şi neapărat un copil. Cam asta-i totul!

Cu aceste vorbe directorul îl părăseşte pe sunetist şi ridică paharul. Ciocnim.

— Îmi place cum aţi filmat, totul pe mişcare; cu escavatoare, cu Belazuri, cu Tatre, cu oamenii mei pe care nu i-aţi întrerupt băgîndu-le microfonul sub nas. Asta-i viaţa şantierului: mişcarea!

— Vorbeam la început de oamenii pe care-i recomandaţi pentru filmare.

— ...mai „reprezentativi"! Cunosc melodia. Aici, toţi sînt reprezentativi. Luaţi legătura cu Ghiţă Manolescu, ăsta e un fenomen pentru mine. Băiatul a lucrat multă vreme la suprafaţă. Într-o zi l-am băgat în subterană. După ce l-a lăsat nevasta, a acceptat şi face nişte recorduri colosale. E din pricepere, clar, dar poate fi şi din ambiţie, din răzbunare, dracu' ştie... Luaţi legătura cu el, e la stînga dumneavoastră, aici, la masă. Manolescule!.

Inginerul Manolescu saltă uşor din treapta genunchilor şi se înclină ceremonios.

— Tovarăşe regizor, directorul spune că sînt un fenomen. Mă mir de dînsul! Ce fenomen? Un om care se bate cu viaţa, asta sînt. De cînd am terminat facultatea şi m-am îndrăgostit, nu ca prostu', ca un om normal, adevărat, am pătimit pe nedrept. Admiteţi ca argument condiţiile sociale?

— Aţi avut necazuri...

— A avut destule necazuri — zice directorul Simionovici, uitîndu-se în altă parte, dar noi le-am estompat.

— Nevasta mea e farmacistă, absolventă de facultate. Unde am fost noi pe primul şantier, nu era nici o farmacie, nici loc de muncă pentru ea. Un an de zile a tras mîţa de coadă şi cînd a răzbit-o, aud fraza de moarte: „Eu mă duc la mama!"

A băgat divorţul. Munceam ca un ocnaş crezînd că dacă mă dau cu capul de pereţi, o să audă şi ea, măcar în somn. Nimeni n-a auzit durerea mea, doar directorul a simţit ceva şi m-a trimis în subterană. Acolo, lucrările nu sînt greu de făcut, e greu să te pui în starea de a le face. Eu nu aveam acea stare şi era gata, gata să mă predau. Un bărbat rămas singur într-o cameră de baracă începe să se comporte straniu. Luasem obiceiul să-i vorbesc nevesti-mi. Şi-n somn îi vorbeam. Nu mai ştiam ce e cu mine. Poate că mă rugam la ea, la cer, la toate, la norocul întrerupt, poate căutam moartea. Mi-am revenit după ce am citit nişte prostii despre sinucigaşi.

Directorul zice c-am făcut, c-am dres, c-am doborît recorduri, c-am biruit, mi-a dat şi o primă, vax! Totul trecea pe lîngă mine fiindcă fata blondă din poveste nu era. I-am scris scrisori: „Într-o zi ne vom întîlni pe stradă, vei vedea un inginer Erou al..." Nu mi-a răspuns, nu i-am mai scris. Acum, stau lîngă dumneavoastră, la masa asta, ca un caz, ca un fenomen, cum zice directorul. Nu sînt caz, domnule! Sînt un trăpaş, mă bagi la ham, duc, mă striveşti la sentimente, tip. Ştiţi, de fapt, ce se întîmplă acum?

— Ce se întîmplă, măi Manolescule? — interveni directorul cu ochii la alţii, cu urechile la noi.

— Ea vrea să vină aici la mine, dacă-i faceţi măcar un punct farmaceutic.

— Facem, zice directorul. Scrie-i că facem. Toţi pentru unul şi unul pentru toţi. Ea ne va da medicamente ca să fim sănătoşi, iar noi vom face planul valoric, fizic şi sentimental.

Manolescu se ridică uşor din treapta genunchilor în semn de „mulţumesc".

Cînd un om gîndeşte, se vede pe el că gîndeşte. Cred că inginerul Manolescu se gîndea la cum va fi din nou cu fata blondă şi parcă se temea. Îl chemau depărtările, dar el se temea.

În geamurile cantinei bătu brusc ploaia. Apa se repezea năpraznic, fără milă, de parcă cerul hotărîse tocmai atunci, ca într-o singură zi, să spele toate păcatele. Am deschis fereastra, ca să auzim mai bine ploaia. Dintr-un cerdac de baracă, nevăzut, papagalul lui Lambru chiraia la nesfîrşit: „Control, control, control!"

Ne-am întors la masă. Manolescu se aplecă la urechea mea şi-mi şopti resemnat:

— Viaţa se plăteşte, e atît de întortocheată, încît trebuie s-o descurci singur. Aşa că, degeaba filmaţi ce facem noi, dacă nu filmaţi şi cum ne doare la inimă.

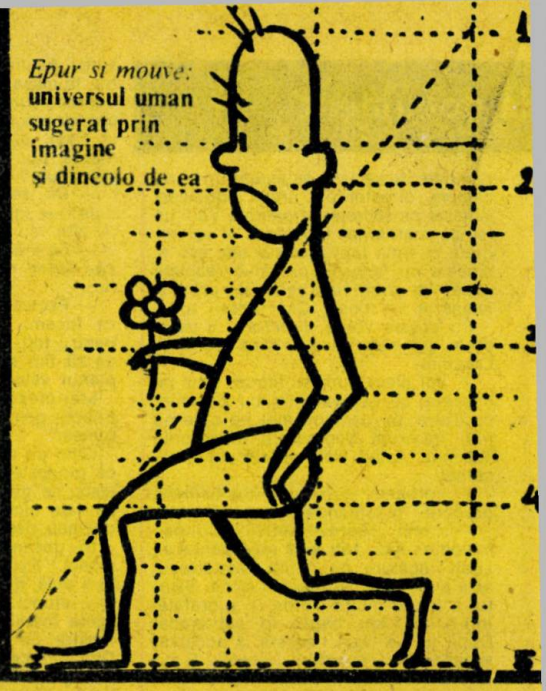
— Lasă băi, prostiile, cazul tău e un caz particular. Fiţi atent, tovarăşe regizor, cea mai formidabilă amintire comună a fost o surpare foarte mare şi tare greu de ridicat. Eu am răspuns din partea corpului tehnico-ingineresc. Manolescu, aici de faţă, era şef de brigadă. Şi ca să vedeţi ce-nseamnă o familie — avea în subteran pe Victor, fratele lui, pe Aurel, alt frate, pe Ştefan încă un frate, dar el era cel mai mare şi toţi l-au ascultat şi am trecut cu bine necazul. Acolo am făcut noi una din cele mai grele lucrări din subteran. N-am apucat niciodată să vedem cît era de rea surparea. Am muncit pe rupte, dar n-a fost degeaba. Mai e o amintire mare, la Rotunda, cînd eram eu şef de lot şi am băgat pentru prima oară tehnica tunelelor. Acolo, am adus noi nişte specialişti din Franţa, din Uniunea Sovietică şi toţi ne-au sfătuit să abandonăm traseul galeriei de fugă. Dar noi nu ne-am lăsat, am reuşit cu forţe proprii să rezolvăm cea mai grea problemă de tuneluri din ţara românească.

— Vedeţi, îmi spune inginerul Manolescu. Directorul delirează, eu am fost acolo, ştiu totul, el habar n-avea unde începe tunelul şi unde-i este capătul. Măcar de s-ar ţine de cuvînt cu punctul farmaceutic pentru nevastă-mea. Eu o aştept, nu abandonez. Poate-i loveşte guta pe tovarăşul director şi o să aibă nevoie de o farmacistă, ca să fim şi noi iarăşi împreună. Credeţi-mă, poţi să te dai tumba, dacă n-ai lîngă tine femeia care-ţi citeşte şi gîndurile, nu faci două parale...

Alexandru BOIANGIU

Dacă povestea inginerului Manolescu ar deveni film, ce rol ar face Enikö Szilagy-Dumitrescu din personajul soţiei... De altfel, actriţa a şi jucat într-un film de Boiangiu, *Destinaţia Mahmudia*, cu Eusebiu Ştefănescu, Nicolae Praida, Corneliu Revent şi Gheorghe Simonca

Treptele gloriei



Epur si mouve: **universul uman sugerat prin imagine și dincolo de ea**

Un deschizător de drum în animația mondială: Gopo

Numele fiecărui creator rămîne legat de opera sa cea mai reprezentativă care se fixează în conștiința contemporanilor și este unanim acceptată. Așa se întîmplă cu Ion Popescu Gopo, cunoscut și recunoscut mai ales după celebrul său Omuleț despre care s-a spus că este expresia cea mai autentică a specificului nostru național în film, înțeles în substanța sa și nu în aspectul exterior, decorativ.

Celebritatea Omulețului este astăzi cunoscută tuturor, așa cum „gorganul de premii" — cum îl numea Ecaterina Oproiu — este consemnat în dicționarele cinematografice.

Dacă la succesul Omulețului — care a adus prima izbîndă de prestigiu filmului românesc la Cannes — adăugăm și filmele sale de ficțiune, putem spune că Gopo a marcat o etapă de referință în istoria filmului românesc. Numai că imaginea artistului ar fi păgubitor incompletă, dacă s-ar rezuma la atît.

Adept al ecranizărilor „infidele", în care opera literară constituie doar mobilul, pretextul filmului, el caută în spiritul filmului să descopere sensuri noi, semnificații nebănuite. O astfel de temă este Ucenicul vrăjitor: dialogul tăcut al maestrului cu învățăcelul său — în film personajul Galax — devine un spectacol grav, despre creație. Declanșarea activității artistice care scapă de sub controlul ucenicului vrăjitor prilejuiește lui Gopo un moment antologic de animație totală, ritmică, sugestivă, plină de viață. Toate elementele de pe platoul de filmare sînt animate imagine cu imagine, cu o expresivitate rar întîlnită. Lecția de recitire și redescoperire a resurselor potențiale, ascunse, ale obiectelor care așteaptă să fie animate este o dovadă a tinereții sale creatoare.

Mereu chinuit de întrebări, mereu mulțumit și nemulțumit de rezultate, mereu obsedat să obțină o expresivitate maximă a imaginii, el însuflețește cu mijloacele animației obiectele cele mai obișnuite, neînsemnate, banale poate. Un lănțișor este mișcat cu grație și eleganță, pentru a desena admirabil povestea Cenușăresei; firicelele de păr țes o emoționantă ambianță grafică, cu subtile tonalități de griuri catifelate, care se luminează sau se întunecă parcurgînd întreaga gamă pînă la negru, asemănătoare cu gravura în metal, în povestea de dragoste **Tu**. Pulberea de grafit constituie materia primă pentru alte călătorii în lumea imaginarului, iar atunci cînd narațiunea cere o mai mare tensiune va fi folosit nisipul sau pietricelele. Plastilina este modelată cu virtuozitate, șuruburile sînt mișcate inspirat, iar firicelele de lînă alcătuiesc arabescuri surprinzătoare.

Pe Gopo îl irită starea de inerție a lucrurilor. El simte sufletul fiecărui material și construiește în raport cu calitățile acestuia o poveste pe cît de simplă, pe atît de emoționantă și convingătoare.

Astfel, obiectele însuflețite capătă trăsături definitorii; liniștite sau neliniștite; agitate sau calme; harnice sau leneșe, generoase sau meschine; ele își definesc pregnant personalitatea. Filmele **E pur si muove**, seriile I și II, și **Anima... magic... Animagic** constituie exemple convingătoare în acest sens.

Un adevărat univers uman este sugerat în imagine și dincolo de imagine, și acest lucru este posibil deoarece arta lui Gopo constă în a simți și a respira prin toți porii, cinematografic; a transfigura lucrurile cu care vine în contact. În filmul **Efectul unghiurilor** Gopo supune unei analize atente opere celebre din istoria artei universale, de la sculptura statuară egipteană pînă la pictura lui Mondrian. Demonstrația este făcută cu temeinicie, iar lucrările analizate ne apar ca rezolvările plastice cele mai adecvate temei propuse. Gînditorul lui Rodin este prezentat și în alte variante posibile, fiecare nouă soluție plastică păcătuind prin micșorarea tensiunii, scăderea expresivității sau chiar prin schimbarea sensului propus. Arta lui Michelangelo este văzută în toată neliniștea și tensiunea ce rezultă din schimbarea permanentă a direcției și orientării formelor umane în spațiu.

După ce parcurge analitic foarte multe opere de artă, Gopo face o demonstrație „la vedere" a teoriei unghiurilor cu ajutorul unui portret construit cu pulbere de grafit. De la echilibrul primei figuri concepută în unghiuri drepte se trece la o nouă ipostază tensionată a aceluiași portret, rezultată din orientarea formelor după unghiuri ascuțite, pentru ca în final unghiurile să crească peste 90 ° și chipul personajului să se destindă și să se însenineze.

Aceste filme analizate, dincolo de caracterul lor aparent experimental, constituie lecții inițiatice pentru cei care caută să se apropie și să pătrundă în tainele animației, făcute de un artist care stăpînește cu autoritate forma umană și o animă cu virtuozitate.

Mereu cu surîsul pe buze, „veșnic tînăr și ferice", Gopo este un exemplu de tinerețe artistică.

Poate și această tinerețe fără bătrînețe a creatorului se materializează în opera sa, în obsesia artei fără de moarte, în dorința de a pătrunde și a însufleți lumea tăcută a obiectelor.

Starea de geneză

Întoarcerea în viitor: o aripă întinsă spre viaţa cosmică

Anul 1966 constituie un al doilea moment de referinţă pentru dezvoltarea animaţiei româneşti.

Atras de vraja animaţiei, pictorul Sabin Bălaşa realizează primul film de pictură sub aparat, **Pictura.** Filmul, de o stranie frumuseţe plastică, dovedea valoarea estetică pe care imaginea picturală o dezvăluie pe ecran.

Adorator al cerului, Sabin Bălaşa îşi construieşte filmele pe o dominantă de albastru, niciodată aceeaşi, mereu modificată, mereu mai subtilă, atingînd zonele înalte ale rafinamentului pictural.

Imaginea în filmele sale impune prin caracterul său insolit; evenimentele cinematografice se dezvoltă, cresc, se înalţă, revelînd o permanentă stare de geneză, de înmugurire. Formele, pe cît se nasc de încet, de greu, de anevoios, pe atît dispar de precipitat, de rapid, de grabnic. Trecerea de la un personaj la altul sau de la o acţiune la alta se face prin metamorfoză picturală. Figurile îşi modifică aspectul şi caracterul, formele minerale devin forme organice, figurile animaliere se transformă în figuri umane sau cele umane se degradează în făpturi animaliere.

Axul creaţiei lui Sabin Bălaşa este antropocentric; omul rămîne pentru el — aşa cum pe vremuri era pentru pictorii renascentişti — măsura tuturor lucrurilor. Întreaga natură este modulată şi proporţionată în raport cu omul; existenţa îi sugerează ideea — familia ca nucleu al dezvoltării societăţii omeneşti, iar solidaritatea umană devine un simbol al unităţii tuturor celor ce doresc pacea în lume.

Aşa cum în filmele lui Miklos Iancsó există o obsesie a prezenţei nude a făpturilor umane, tot aşa Sabin Bălaşa preferă prezenţa eroilor eliberată de vestimentaţia împovărătoare. Întreaga viaţă a omului este văzută şi urmărită în imagini simbolice şi fixată în momentele ei esenţiale: miracolul naşterii, frumuseţea copilăriei, perfecţiunea adolescentină şi degradarea fizică a bătrîneţii. Feţele personajelor sînt caracterizate complex, au forţă şi un caracter pregnant, sînt adevărate portrete-biografii.

Omul intră în conflict cu plantele carnivore devoratoare şi cu fiara pe care prezenţa sa înţeleaptă o îmblînzeşte şi o transformă în făptura blîndă a unui miel.

Eroii lui Sabin Bălaşa aspiră la înălţarea în văzduh. La viaţa cosmică

Eroii săi aspiră — atunci cînd nu au aripile tăiate — la înălţarea în văzduh, la viaţa cosmică.

Alături de fiinţele lumii reale, în filmele sale apar făpturi stranii, fantastice, himere, întrupări de elemente eterogene, care sînt biruite pînă la urmă de om.

În peliculele sale întîlnim rezolvări cinematografice de o frumuseţe antologică: porumbelul care acoperă eroul cu aripile sale imaculate, ideea femeii zidite în temelia noului oraş ca o nouă Ană a unui nou Timp, sau aceea a zidului uman.

Filmele sale sînt străbătute de întrebări, de nelinişti, de anxietate. Tonalitatea lor este gravă, uneori sumbră, niciodată morbidă. Gama cromatică este sobră, cu tonalităţi de albastru şi roşuri reci armonizate cu galbenuri, cu verde de crom şi umbră naturală.

Un subtil echilibru în dozarea elementelor cinematografice îl face să ocolească starea comică sau tragicul ostentativ.

Structurate asemenea unui vis, urmărind programatic o idee generoasă, gîndite ca o metamorfoză continuă de elemente plastice, filmele sale fascinează prin obsesiva căutare a frumuseţii absolute.

Arta lui Sabin Bălaşa se înscrie prin claritatea mesajului umanist şi prin gîndirea metaforică a metamorfozelor picturale, prin factura figurativă a plasticii în zona realismului poetic.

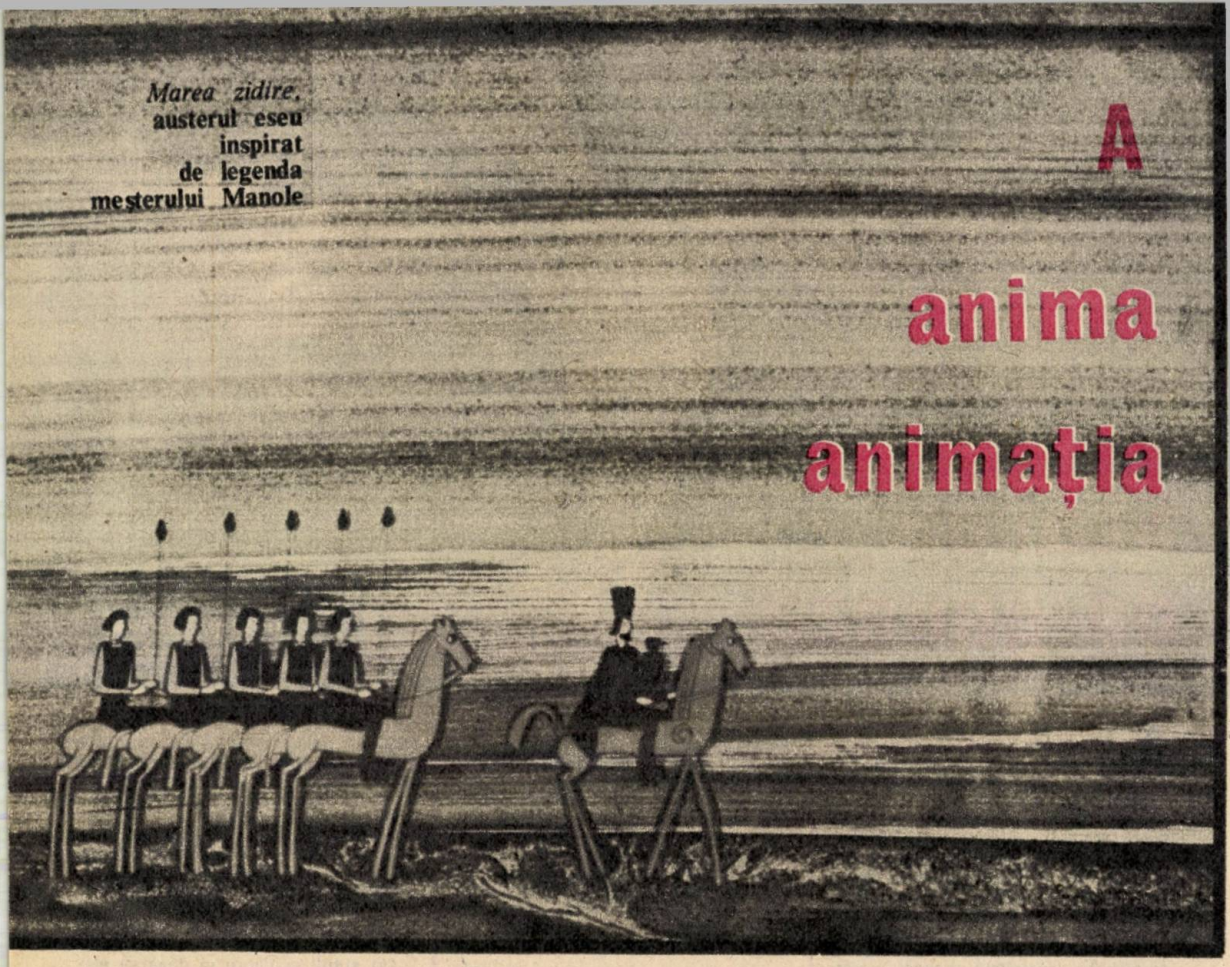
Filmele sale au o perfectă unitate de stil, dovedind o profundă stăpînire a mijloacelor de expresie picturală şi cinematografică, care, în dialog cu muzica, alcătuiesc o artă singulară, de un elevat nivel estetic.

Versurile lui Rabindranath Tagore pot să sugereze exemplar substanţa poetică din arta lui Sabin Bălaşa:

„...fiecare anotimp soseşte dansînd, apoi trece mai departe — culori, sunete şi parfumuri îşi varsă nemărginitele cascade în această supraabundenţă care se cheltuieşte şi renunţă la ea însăşi şi moare în fiecare clipă."

Ion TRUICĂ

A anima animația



Marea zidire, austerul eseu inspirat de legenda meșterului Manole

Seducția „vorbirii indirecte”

În 1977, cînd realiza **Furtuna**, Ion Truică se număra printre descoperitorii filonului istoric din cinematograful nostru de animație. Pînă astăzi, Ion Truică ni se înfățișează ca unul din principalii lui exploratori.

Gravitatea cu care filmele regizorului rescriu tema istorică fusese prefigurată de **Marea zidire**, austerul, rafinatul eseu inspirat de legenda meșterului Manole. Emoționantă evocare a răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan, **Furtuna** inaugurează un ciclu cinematografic de o amploare fără egal în cîmpul animației românești: **Posada, Rovine, Balada lui Tudor, Pîrjolul**, unde sînt reînviate momentele zbuciumate ale răscoalei de la 1907, **Ziua însîngerată**, unde cineastul se oprește asupra tragicelor evenimente din 13 decembrie 1918. Toate aceste filme sînt cîntările aceluiași poem patetic și eroic, aș spune. Mereu preocupat să descifreze semnificațiile adînci ale faptului istoric, să dea operei lui o inflexiune meditativă, Truică se abandonează elanului liric, se prevalează de libertatea poetică a formulei eseistice, crede cu tărie în forța expresivă a limbajului figurat.

De la **Furtuna** la **Ziua însîngerată**, filmele consacrate istoriei naționale reconfirmă multe din înclinațiile și căutările stilistice ale autorului, după cum aduc o serie de accente noi. Neschimbat rămîne, în primul rînd, stilul grafic: desenul e, ca și altădată, economic, cu preferințe pentru linia energic trasată, pentru esențializarea compoziției; culoarea își păstrează, de cele mai multe ori, puritatea și delicatețea. Nu se dezminte nici sobrietatea animării. Ca ritm, filmele au același hieratism, aceeași solemnitate niciodată emfatică, amintind uneori balada. Ca structură narativă, ele se impun prin strîngență, prin atenta calculare a proporțiilor. Efortul de înnoire, grăitor pentru drumul parcurs de cineast, pentru dinamica stilului său, se deslușește mai ales în zona căutărilor de natură retorică. Acum, cineastul cultivă masiv și cu îndrăzneală alegoricul, metaforicul sau simbolicul. Folosirea referinței culturale (trimiterile la arhitectura monumentelor de la Curtea de Argeș sau la decorația sculpturii țărănești în lemn, în **Marea zidire;** apelul la sugestiile poemului eminescian și la ornamentica manuscriselor medievale, în **Rovine**) conferă or-

ganizării retorice a filmelor o notă particulară, o sporită putere de rezonanță.

XT Acest recurs atît de frecvent la seducțiile „vorbirii indirecte" derivă din dorința regizorului de a sugera o întreagă filozofie a istoriei, din oroarea lui de didacticism. Interesat de comunicarea poetică, revelatoare, Truică evocă, nu reconstituie, el transfigurează în permanentă materia cu care operează și o face sub imperiul unei emoții intense, o emoție capabilă întotdeauna să ajungă intactă la spectator.■

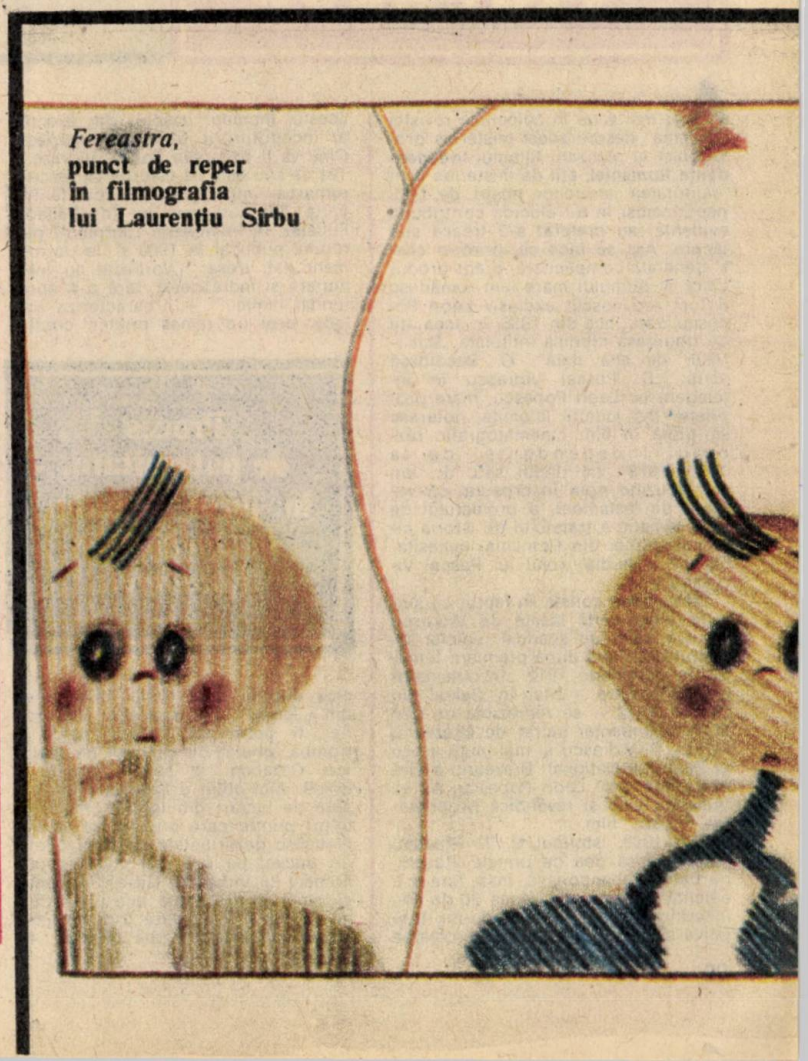
O sărbătoare a decorativului

Sa vorbit adesea despre talentul de desenator și despre darurile de colorist ale lui Laurențiu Sîrbu. S-a discutat rareori, însă, despre o altă vocație a cineastului, la fel de puternică, la fel de prețioasă pentru un slujitor al „celei de-a opta arte": vocația de **animator.**

Cineastul exploatează fără ezitări resursele expresive ale animării încă în **Puiul.** Aici, el imaginează o mișcare plină de poezie și o transformă într-un veritabil laitmotiv al filmului: zborul păsărilor spre slava cerului se desfășoară într-o cadență maiestuoasă. Tot aici, el dovedește o fină percepție a dramatismului vizual: admirabilul moment al căderii puiului are o reală vibrație emoțională. În **Șotronul** și **Fereastra,** puncte de reper în întinsa lui filmografie, Laurențiu Sîrbu atinge virtuozitatea. Înscrise în registrul aceluiași lirism suav, aceste două mici eseuri cinematografice își găsesc trăsătura de unire nu numai în centrarea pe motivul jocului (jocul ca izvor de bucurii candide, ca poartă deschisă spre lumea fabulosului), ci și în știința regizorului de a închega o atmosferă radioasă, respirînd o voioșie molipsitoare. Starea de exultație întruchipată de personajele din **Șotronul** și **Fereastra** e sugerată, dincolo de rezolvările de ordin grafic și coloristic, de opulența, vivacitatea și grația mișcării gîndite atît de inspirat de plasticianul-animator. În **Șotronul,** ne atrage atenția îndeosebi dinamismul pronunțat al cadrului scenografic, alcătuit din constelații de linii și de raporturi cromatice mereu vii, mereu schimbătoare: eroii filmului (bătrînelul și fetița subjugați de vraja jocului) evoluează pe un fundal de flori somptuoase ori de sfere rotitoare, necontenit invadat de culori tari, strălucitoare. În **Fereastra,** înzestrarea cineastului pentru „arta mișcării" se vădește, de data aceasta, în animarea personajelor, mai ales a celui principal — zmeul de hîrtie, hîtrul tovarăș de joacă al prichindeilor. (În treacăt fie spus, tipajul mi se pare încîntător, cu înfățișarea lui ghiduță și bonomă, cu aerul lui uneori clovnesc). Cînd sprințară, cînd de un lirism învăluitor, mișcarea personajului se compune dintr-un șir neîntrerupt de legănări și întoarceri, de piruete abia schițate, lejere, imateriale, de parcă năzdrăvana făptură ar fi purtată de cea mai ușoară pală de vînt. Detaliul funcționează cu precizie: linia mlădioasă menită să figureze sfoara jucăriei caligrafiază volută după volută. Această perpetuă mișcare dansantă rămîne una dintre cele mai frumoase invenții figurativ-dinamice din întreaga operă a regizorului.

La Sîrbu, animarea liniilor, a formelor, a culorilor e o sărbătoare a decorativului.

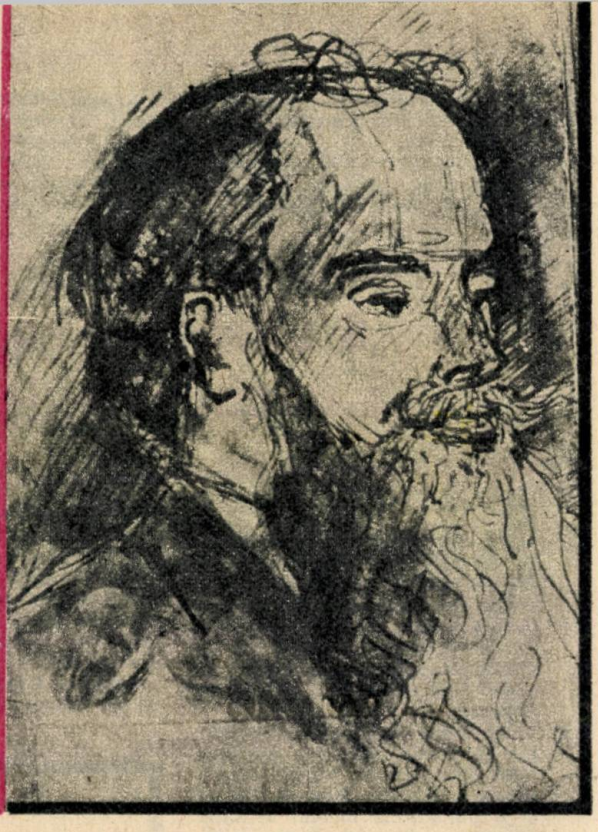
George LITTERA



Fereastra,
punct de reper în filmografia lui Laurențiu Sîrbu

fals roman polițist

Pe urmele lui Pascal Vidrașcu



Am mai scris în coloanele revistei „Cinema" despre acest misterios protagonist al realizării filmului **Independența României,** atît de misterios încît majoritatea istoricilor noștri de film, neputincioși în a-i elucida contribuția evidentă, au preferat s-o treacă sub tăcere. Așa se face că, printr-o cvasi-generală complicitate, drept producător al primului mare film românesc a fost recunoscut exclusiv Leon Popescu deși, încă din 1936, în acea atît de riguroasă cronică intitulată „Bucureștii de altă dată", C. Bacalbașa scria: „D. Pascal Vidrașcu în înțelegere cu Leon Popescu, mare proprietar din județul Ialomița, hotărăsc să pună în film cinematografic războiul Independenței de la 1877—1878". La rîndul său, dr. Ion Cantacuzino nota în broșura, cu valoare de testament, a proiectului de plan tematic a tratatului de istoria cinematografiei din România, necesitatea de a studia „rolul lui Pascal Vidrașcu".

Dificultatea consta în faptul că singura urmă certă lăsată de Vidrașcu nu era decît un scandal judiciar izbucnit la o lună după premiera filmului, în octombrie 1912. „În cinematografele noastre — citim în „Seara" din 24 oct. 1912 — se reprezintă un film al *Independenței* lucrat de Brezeanu — fiul, P. Vidrașcu și mai mulți artiști ai Teatrului Național. Brezeanu a vîndut filmul d-lui Leon Popescu. Azi d. Vidrașcu vine și revendică proprietatea acestui film..."

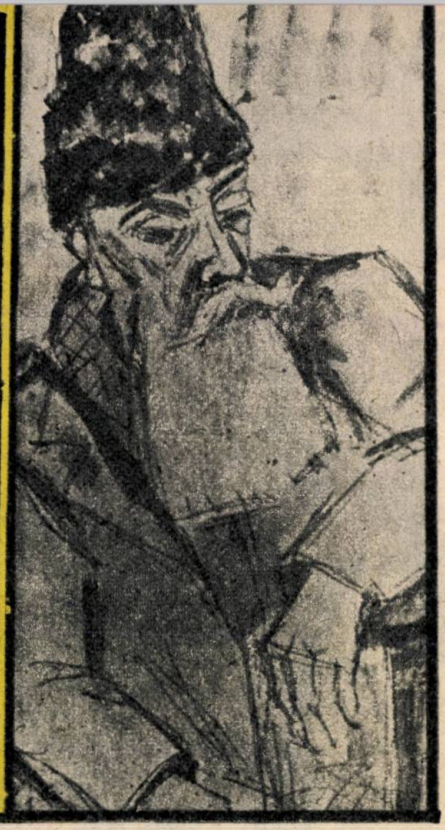
Prin 1969, istoricul B. T. Rîpeanu încercase să dea de urmele afacerii, pe care o abandonase, însă, fără a o elucida. Iată-mă, dar, după 20 de ani, încercînd să preiau, la rîndu-mi, tentativa de a împinge înainte cercetarea acestui moment obscur, dar esențial al începuturilor filmului românesc. Cine va fi fost oare Pascal Vidrașcu? Tot ce știu este că George Oprescu îl remarca într-un studiu, ca făcînd parte din anturajul lui Th. Pallady. Foiletez, la întîmplare, „Jurnalul" pictorului publicat în 1966 și, la un moment dat, tresar: „Vorbește cu înfumurare și îndrăzneală, fără a fi aprofundat nimic..." — îl caracteriza Pallady, deși i-a rămas prieten credincios decenii de-a rîndul. Mai culeg din „Jurnal" și o sugestie: Vidrașcu i-ar fi pozat lui Pallady. Urc, în trombă, ghidat de istoricul de teatru Ion Cazaban, la secția stampe a B.A.R. Aici obțin o listă cu titlurile a sute de lucrări din fondul „Pallady", titluri printre care privirile mi se împletiscesc dezorientate. Și dintr-odată, un declic: pe una din coli identific numele lui Vidrașcu. Găsesc nu unul, ci cinci portrete ale acestuia. Cele mai multe îl înfățișează frînt de timp, cu o patriarhală barbă căruntă, cu pleoape ostenite, la masa vreunui local sordid. Una, însă, datată 1914, redă în peniță și laviu figura unui bărbat în floarea vîrstei, cu o figură voluntară umbrită de o enormă barbă neagră. În jurul portretului, un poem scris în franțuzește poartă semnătura Pascal Vidrașcu.

Proces de paternitate, în jurul filmului *Independența României*

Acum știu cel puțin cum arăta enigmaticul personaj. Dar, cu aceasta, sursa Pallady s-a închis fără a afla ceva în plus despre contribuția lui Vidrașcu la primii pași ai cinematografiei noastre. Datorită lui George Oprescu posed datele de referință ale existenței acestuia: 1877—1962. La începutul anilor '60 era deci încă în viață. O nouă inspirație mă mînă pe culoarele bătrînei Biblioteci. Serviciul „Foi volante" păstrează diferitele ediții ale cărților de abonați telefonici ai Capitalei. Iată tomuri care nu prea sînt cerute la consultare! Angajatul serviciului face ochii mari, dar îmi întinde cartea de telefon din 1960 în care găsesc un lung șir de Vidrașcu printre care și un P. Vidrașcu. Evident că nu numărul telefonic mă interesează, ci adresa — poate — a familiei, a unor vecini care l-au cunoscut, o posibilă verigă pentru continuarea anchetei. Vai! Constat însă că strada, de prin cartierul Griviței, a fost de mult demolată. O nouă speranță s-a spulberat.

Mă întorc, învins, spre casă, obsedat de interminabila coloană a numelor Vidrașcu din cartea abonaților telefonici, ediția 1960. O iau pe cea din anii noștri. Cîteva zeci de Vidrașcu și aici! Cu exasperarea unui detectiv particular care își joacă ultima miză formez numerele la rînd: „Ați cunoscut, cumva, un anume Pascal Vi-

Două din cele cinci portrete făcute de Pallady lui Pascal Vidrașcu. Ele spun ceva despre acest personaj enigmatic, dar nimic despre contribuția lui la primii pași ai cinematografiei



drașcu?". Cîțiva, cărora se vede că le-am tulburat siesta, îmi răspund violent; alții, cu ușoară compătimire, punînd la îndoială integritatea mentală a celui care i-a deranjat. O voce, însă, după o clipă de surpriză, mă invită să ne cunoaștem...

Am nimerit cum nu se poate mai bine. Gazda mea, Leon Vidrașcu, este un fel de „trezorier" al familiei, a strîns tot felul de documente cu privire la înaintași, veche ramură ieșană care a dat senatori, deputați și ofițeri de rang înalt. Dar Pascal Vidrașcu nu s-a înscris, de fel, în rîndul membrilor de vază ai clanului; dimpotrivă, era rușinea familiei, „oaia neagră". Își sleise averea în circumstanțe misterioase și, cînd Leon Vidrașcu l-a cunoscut și îl frecventa, trăia dintr-o rentă viageră pe care i-o lăsase, prin testament, o rubedenie milostivă. Poate mă înșel, poate nu e același Pascal Vidrașcu!

Să căutăm semnalmente de recunoaștere: Constantin Bacalbașa pomenește despre înrudirea dintre Pascal Vidrașcu și generalul Aslan, înalt demnitar al Ministerului de Război, pe care l-ar fi adus, în 1912, în combinația realizării filmului. Informația e confirmată: mama lui Pascal, Alexandra, era născută Ceaur-Aslan, iar viitorul general îi era văr. Pascal a fost, mereu, un exaltat. În 1916 se înrolase voluntar, ca soldat, gest plătit ulterior cu lungi ani de captivitate în lagăre germane (după cum o indică și scrisorile lui Pallady publicate de G. Oprescu). Un asemenea gest trebuie să fi fost, în 1911, și implicarea lui în filmul plănuit de societatea actorilor de la Național. Născut în 1877, avea un unchi, Alexandru Vidrașcu, ofițer format la Saint-Cyr, care se evidențiase în bătălia de la Vidin. Ducînd mai departe tradiția, sprijinise, probabil, materialmente realizarea evocării gloriosului 1877 și-l atrăsese de partea cineaștilor și pe generalul Aslan, cu o generoasă subvenție ministerială.

Ceea ce-i pare ciudat interlocutorului nostru este că unchiul său nu i-a vorbit niciodată despre rolul pe care-l jucase în realizarea primului mare film artistic românesc. Cînd l-a cunoscut mai bine, în timpul celui de-al doilea război mondial, devenise un om închis, refuzînd orice relatări mai ales cu privire la circumstanțele în care se ruinase. Dar poate că cele două subiecte, pierderea averii, ca și realizarea filmului, erau legate între ele?

Înarmați cu datele fundamentale ale identității lui Vidrașcu, ne aruncăm, din nou, pe urmele trecutului și în Arhivele Statului (Registrul 285 Tribunalul Ilfov — secția comercială, vol. III numere pare) descoperim, cu emoție și bucurie, sentința 1316 a audienței din 24 oct. 1912. Aflăm că în fața judecătorilor N.T. Metaxa și T. Magheru s-au prezentat reclamantul Pascal Vidrașcu asistat de av. G. Danielopol și pîrîtul Leon Popescu, asistat de av. T. Leuveanu. Cum știm din informația publicată în presă, Vidrașcu revendica „proprietatea filmului", dar Tribunalul o respinge „avînd în vedere că din actele depuse de pîrît **necontestate de reclamant** (s.n.) și anume procesul verbal cu data de 23 mai 1912 dresat de membrii Soc. Film de artă **între care figurează și reclamantul** (s.n.), se constata că filmul Războiul Independența Română care face obiectul procesului de azi a fost vîndut pentru totdeauna pîrîtului Leon Popescu pe preț de 100 000 lei **cu dreptul de a-l exploata în București.**" (s.n.)"

Pentru prima oară aflăm, consemnată în acte publice, data alăturării lui Leon Popescu producției filmului **Independenței.** În consecință, trebuie să renunțăm la varianta atît de frecvent citată, potrivit căreia Leon Popescu l-ar fi expediat în toamna lui 1911, la Paris pe Grigore sau pe Iancu Brezeanu să cumpere aparate de filmat și ustensile de laborator în vederea filmării **Independenței României.** Leon Popescu cumpărase materialul filmat la 23 mai pentru ca o săptămînă mai tîrziu să se afle, personal, la Paris, alături de Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu, Vasile Toneanu și Pascal Vidrașcu tocmai în vederea efectuării lucrărilor de laborator și montaj. Sentința Tribunalului Ilfov ne confirmă, în același timp, locul lui Vidrașcu de membru cu drepturi depline ale societății, alături de Grigore Brezeanu. În acest sens „genericul" înscris în presa vremii este mai mult decît edificator „Film lucrat de Brezeanu-fiul, P. Vidrașcu și mai mulți artiști ai Teatrului Național." În ce-l privește, Leon Popescu, apărut spre sfîrșitul filmărilor, probabil într-un moment de jenă financiară a societarilor, cumpăra dreptul de a exploata filmul **doar** pentru București. Cum știm, din schimbul de scrisori dintre Aristide Demetriade și cei rămași în țară, moșierul ialomițean a largit această breșă răscumpărînd, printr-o despăgubire forfetară de cîte 15 000 de lei acordată fiecărui membru al Societății, dreptul de difuzare pentru restul teritoriului României și străinătate. Tranzacția a fost făcută sub arbitrajul generalului Aslan care, cu siguranță, n-a plecat nici el cu mîna goală. Dar arbitrul pare să fie uitat de cel puțin unul din membrii Societății, tocmai de vărul său, Pascal Vidrașcu.

Fricțiunile dintre primul finanțator și uzurpatorul Leon Popescu, adus în combinație de Grigore Brezeanu, s-au înăsprit probabil, la Paris. Cum să explicăm altfel faptul că revista „Ciné-Journal" din 29 iunie 1912, consemnînd prezența la Paris a cinci reprezentanți ai Societății române de filme de artă, publica doar fotografiile a patru dintre ei: Leon Popescu, Aristide Demetriade, Vasile Toneanu și Grigore Brezeanu! Conducînd cu mînă de fier operațiunile, Leon Popescu îi dădea de înțeles și pe această cale lui Pascal Vidrașcu că după ce își făcuse datoria, era timpul să dispară.

Pascal Vidrașcu nu s-a resemnat. El l-a urmărit pe puternicul „Mecena" în Justiție și chiar după ce pierduse, în toamna lui 1914, continua să se judece în apel pînă în 1916, cînd îmbrăcînd uniforma de simplu soldat pornea în lupta pentru reîntregirea patriei. Era un altfel de „Război al Independenței" în care se avînta cu aceeași pătimașe uitare de sine...

Tudor CARANFIL

Planeta numai și numai din cinema

Cinema! Cinema! Într-o zi am luat-o așa spre Planeta de cinema. Acolo, dimineața, în loc de soare, răsar — punctual — reflectoare. Modeste, se aprind fără muzici, fără cîntat de cocoși. Și cînd te gîndești că soarele meloman are pretenția asta din moși strămoși.

În schimb, apar fete cu trompete ce ocrotesc pe vedete și invită figuranții să treacă în planul doi, sau să facă încă și încă pași înapoi, pînă dispar — ies fără s-o știe din cadru afar' —. Nu degeaba actorului mare i se mai spune și „stea" (adică e o cale de ani lumină între tine și ea).

Dacă nu te-ar mînca din priviri aparatul de filmat, pe platou te-ai crede la scăldat.

În film actorii intră goi, ca într-un rîu. Își leapădă la mal firea lor adevărată și îmbracă viața altora, divers colorată. În fine, iau cuvinte de la mine, de la tine și trag cu ele ca dintr-o flintă, la țintă. Alte muniții? Cîntece, cîte un semn de întrebare cît o viață, poate și mai mare, dansuri, un step, dar așa, bine bătut pînă scoți din suflet unt! Și întotdeauna gluma, guma ce șterge ușor, fie supărare, fie dor.

În cinema, fiecare artist din fire se joacă pentru întreaga omenire, arde cu flacără mare de la ambele capete, grăbită lumînare.

De-a ce se joacă? De-a viața. Dar nu rareori regizorul strigă: „Se vede ața, se vede ața!" Și deodată, pe platoul de filmare, ca-ntr-o eprubetă, începe totul să fiarbă, să dea colțul la iarbă, să încărunțească o barbă.

Și o spun tuturor, cu atîta e mai mare un actor, cu cît adună-n el de zor, nenumărați oameni, ciopor: un soldat, un filozof, un poet, un croitor, chiar și-un comis-voiajor.

Toate aceste personaje vor, nu vor, „se fac comode" în omul-actor. Unele cu diplome, cu educație aleasă, altele minus cei șapte ani de acasă, discută aprins, ba chiar se ceartă toată ziua între ele. În loc de argumente își dau cîte-un picior (ce să faci, unele personaje sînt mai din topor). Și cu cît grupul ăsta e mai mare și mai enervat, cu atît artistul e mai talentat.

În Planeta de cinema, după ce se dă unui vis citire, totul devine numai pregătire: „Dumneata stai lîngă dumneaei, tu în cușca cu lei. Nu te speria, ești în cinema. Chiar dacă un leu gustă din tine cu adevărat, fii liniștit, spectatorii rămîn convinși că totul a fost trucat".

Apoi „minunile" vin în șuvoi. Un semn și cad ninsori sau ploi. Într-o simplă cameră se ridică valuri uriașe din ocean. Cineva suflă ca-n supa fierbinte și plimbă norii pe tavan. Răsare soare, se aprind stele. Vă-nchipuiți că-i simplu ca la-nșirat mărgele?

Cînd ești la cinema și rîzi sau plîngi nu bănuiești ce multe fapte, mari sau simple, toate omenești, se adună-n film, ca tu, cu adevărat, să îl trăiești.

Și acum să vă spun ce-am aflat de la cineva din Planeta de cinema. Ca un făcut, cel mai comunicativ se pare, continuă să rămînă filmul mut. Acolo, sinceritatea jocului te mișcă, nu numai clasicul platou cu frișcă proiectat chiar în figură, celor ce prea aduc a murătură.

Și dacă-n viitor arheologii se vor lua după abțibildurile lăsate de acest tip de cinema, vor considera (Ha! ha!) că la începuturi oamenii nu erau prea limbuți, propriu-zis erau muți. Dar se vede că tocmai din cauza acestui frîu, ideile le veneau rîu.

Da, da, plină de surprize, Planeta asta de cinema!

Lucia OLTEANU

Misterul și tehnica

Vlăstar al ultimului veac — perioadă caracterizată, printre altele, și de atît de spectaculoase și radicale performanțe tehnice — cinematograful își vede istoria marcată azi, în bună măsură, determinată — mai mult decît celelalte arte — de o serie de importante cuceriri tehnice, atît în ce privește producția cît și difuzarea sau receptarea. Desigur și alte arte, în primul rînd arhitectura sau artele plastice, dar și cele de o natură, să-i spunem, mai inefabilă, au înregistrat, de-a lungul vremurilor, consecințe substanțiale ale impactului cu tehnica (incluzînd aici, bineînțeles, apariția și afirmarea unor noi materiale); e vorba — ca să fim mai precișl — de întîlnirile privilegiate, consemnate în istoria tuturor artelor, între o mutație radicală în sensibilitatea și viziunea asupra lumii a publicului și a creatorilor, pe de o parte, și o revoluție în tehnică, pe de alta. Procesul e, fără îndoială, complex și accidentat: unei extreme și vizibile permeabilități îi răspunde, cîteodată, o aparentă și tenace insensibilitate, determinările nu sînt univoce, efectul de „feed-back" acționînd uneori din plin, influențele sînt mai rar imediate, mai des mediate, în unele cazuri, aproape instantanee, în altele întîrziate și deformate etc. Dar, este evident, că în ce privește cinematograful care, după o formulă atît de uzată încît a devenit un loc comun, este nu numai o artă, ci și o industrie, determinările de care ne ocupăm sînt incomparabil mai frecvente și mai pregnante.

Artă contra tehnică

E destul să amintim în această ordine de idei, că însăși apariția cinematografului a devenit posibilă numai datorită unor realizări tehnice de vîrf care au încununat la sfîrșitul secolului al XIX-lea un proces îndelungat și multilateral de cercetări și experimente. La fel inventarea sonorului, cu treizeci de ani mai tîrziu, a marcat o cezură radicală în dezvoltarea artei cinematografice (că unii dintre noi pot să regrete dispariția dramatică a artei tăcute e o altă problemă, fără legătură cu tema în discuție). Într-o măsură mai redusă, dar totuși foarte importantă, au influențat evoluția celei de-a șaptea arte inventarea și impunerea colorului sau perfecționarea mijloacelor de captare și mixare a imaginilor și sunetelor. E interesant și semnificativ însă, în același timp, că cinematografia (vrînd, parcă, să inverseze cunoscuta formulă și să demonstreze că nu este numai o industrie, ci, în primul rînd, o artă) a manifestat o, aparent paradoxală, rezistență la o serie de tehnici, care, după calculul hîrtiei, trebuiau să iasă biruitoare.

Videoteca: biblioteca viitorului, pur și simplu

După decenii de eforturi tehnice mai mult decît merituoase și după lansarea — uneori cu o întreagă artilerie publicitară — a diferite formule de cinema în relief, această inovație n-a prins, a rămas cu totul și cu totul marginală, stîrnind într-o măsură tot mai redusă curiozitatea, dar în nici un caz interesul publicului spectator (ca să nu mai vorbim de faptul că aproape nici un creator, cît de cît serios, nu s-a aventurat pe acest drum). Un succes, doar vremelnic, pe care anii nu l-au confirmat, ci dimpotrivă, au înregistrat și diferite formule de ecran lat (cinemascop, cinerama, ciclorama etc.), astăzi aproape întreaga producție mondială revenind la formatul standard. Nici nu mai e cazul să amintim aici și alte „inovații": răspîndirea de mirosuri, provocarea de zguduiri — ca la premiera filmului **Cutremurul de pămînt** etc. etc., moarte îndată după naștere și care

n-au lăsat urme decît în paginile de curiozităţi ale almanahurilor. Nu e locul să analizăm aici cauzele acestei neaşteptate rezistenţe a cinematografiei la anumite performanţe tehnice. E destul să consemnăm că această rezistenţă dovedeşte consolidarea structuriilor specifice ale artei filmului, ceea ce duce la faptul că nu mai pot fi asimilate decît acele inovaţii tehnice care corespund, într-un fel sau altul, structurilor amintite, perfecţionîndu-le expresivitatea sau relevîndu-le virtualităţi pînă atunci nedezvăluite.

Din unghiul receptorului

Factorul „tehnic" a fost invocat — pe bună dreptate — şi în legătură cu confruntarea masivă a cinematografului cu televiziunea, începută în anii '50 şi desfăşurată din plin în anii '60. Procesul provocat de această confruntare nu este încă încheiat, dar de pe acum ne putem da seama că pronosticurile unor cercetători pesimişti după care cinematografia a intrat într-o criză mortală nu s-au confirmat şi nu au vreo şansă să se confirme.

Nici soluţiile prea logice şi liniare preconizate de alţii, după care, într-o posibilă diviziune a muncii, cinematografiei i-ar reveni filmele de amplă acţiune cu largi desfăşurări de mase, iar televiziunii filmele intimiste, cu puţine personaje în spaţii restrînse, filme folosind cu predilecţie prim-planul, sau chiar gros-planul, nici aceste soluţii deci, n-au devenit realitate curentă. Doar activităţile mediatice, specifice celui mai puternic mijloc de comunicare de masă al contemporaneităţii, televiziunea, s-au restrîns tot mai mult în sfera creaţiei cinematografice.

Unde se termină tehnica şi unde începe arta?

Dar cîteva consecinţe de importanţă excepţională şi cu bătaie lungă s-au conturat în mod clar: 1. creşterea considerabilă — datorită retransmiterii pe micul ecran — a celor ce vizionează filme (cu toată reducerea continuă a frecvenţării sălilor de cinema, numărul spectatorilor a sporit — graţie Tv — de peste trei ori în ultimii cincisprezece ani); 2. datorită acestui fenomen, circa trei sferturi din filmele vizionate anual, ajung la spectatori prin intermediul micilor şi nu al marilor ecrane; 3. sporirea calităţii receptării, dată fiind posibilitatea ca un film să fie văzut şi revăzut nu numai în timpul programării sale vremelnice în reţea, ci şi în timpul curentelor reluări la televiziune; 4. dezvoltarea culturii cinematografice a spectatorilor care nu trebuie să se mai mulţumească doar cu filmele la zi, prezente în stagiunile difuzării, ci au acces, într-o măsură tot mai mare, la opere din diferite perioade şi din diferite zone de cultură; 5. receptarea prin televiziune a adus inflexiuni incontestabile în viziunea regizorală a majorităţii autorilor ca şi în arta interpretativă.

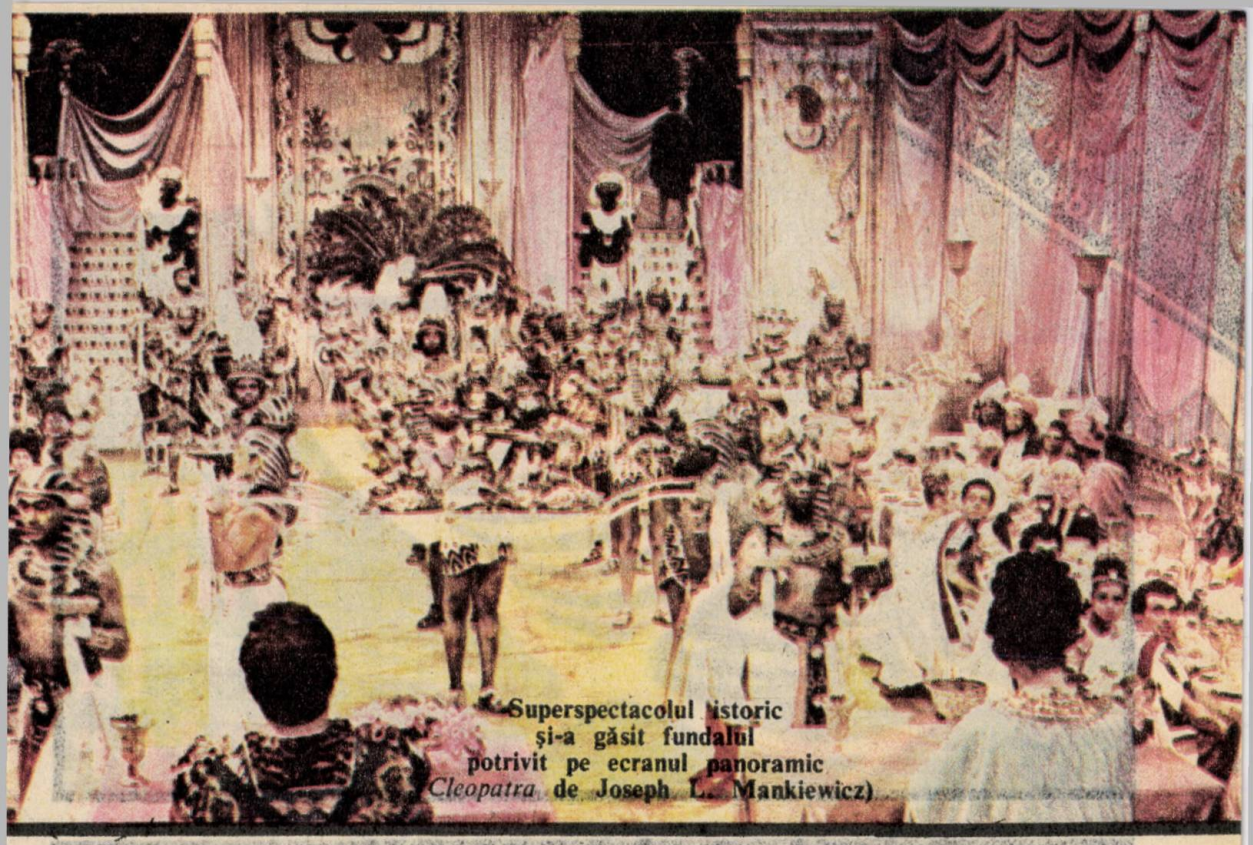
Cadrul-video sau cadrul-sală?

În zilele noastre cinematografia trăieşte o nouă mare confruntare şi anume cu tehnica video. Consecinţele acestei confruntări sînt, desigur, numeroase. În rîndurile, care urmează am vrea să ne referim însă, numai la implicaţiile pe care această nouă tehnică o are asupra artei cinematografice. Se ştie doar că, după cum nu orice pagină tipărită este literatură, nici orice suită de imagini imprimate pe peliculă nu este artă cinematografică. O anumită formă de jurnalism, dar şi un anume tip de instruire ştiinţifică care includ de la documente de actualitate pînă la divertismente de tot felul, inclusiv programe didactice sau publicitare, dar şi spectacole (teatrale, muzicale, coregrafice etc.) conservate pentru posteritatea imediată sau mai depărtată şi-au găsit în film un suport privilegiat. În această direcţie, nu lipsită deseori de implicaţii culturale importante, tehnica video aduce o contribuţie de prim ordin. Un gen apărut pe baza acestei tehnici — ne referim la aşa-numitele „clips"-uri poate constitui — cine ştie? germenele unui nou tip de divertisment de calitate sau numai un experiment artistic de largă deschidere.

Dar, şi în ce priveşte arta cinematografică propriu-zisă răspîndirea vertiginoasă din ultimii ani — şi procesul e abia la început — a videocasetelor, a videodiscurilor nu e lipsită de consecinţe foarte importante.

În primul rînd, continuînd şi amplificînd considerabil un proces declanşat — aşa cum am văzut — de televiziune, tehnica video permite o difuzare, practic fără limite, a producţiei cinematografice şi nu numai a celei recente. Dacă în cazul televiziunii, mai eram încă la discreţia unei selectări exterioare, respectiv a programării realizate de organizatorii TV, de data aceasta spectatorul apelînd la stocurile din ce în ce mai bogate de casete (ne referim, bineînţeles la o situaţie care, chiar dacă nu aparţine încă prezentului, poate fi raportată, fără greşeală, la viitorul apropiat) îşi poate el programa singur vizionările

Micul ecran, pe atunci fără culoare, şi-a aflat argumentele seducţiei în poveştile cu „va urma". Susan Hampshire şi Eric Porter în serialul *Forsyte Saga*



Superspectacolul istoric și-a găsit fundalul potrivit pe ecranul panoramic (*Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz)

și revizionările în raport cu gusturile preferințele sau interesele sale. De aici decurge o schimbare esențială a orizontului de așteptare al publicului și, implicit, și al creatorilor, în măsura în care devenim contemporani cu toate operele semnificative ale cinematografiei și în măsura în care accesul la ele devine o realitate.

Estetica receptării

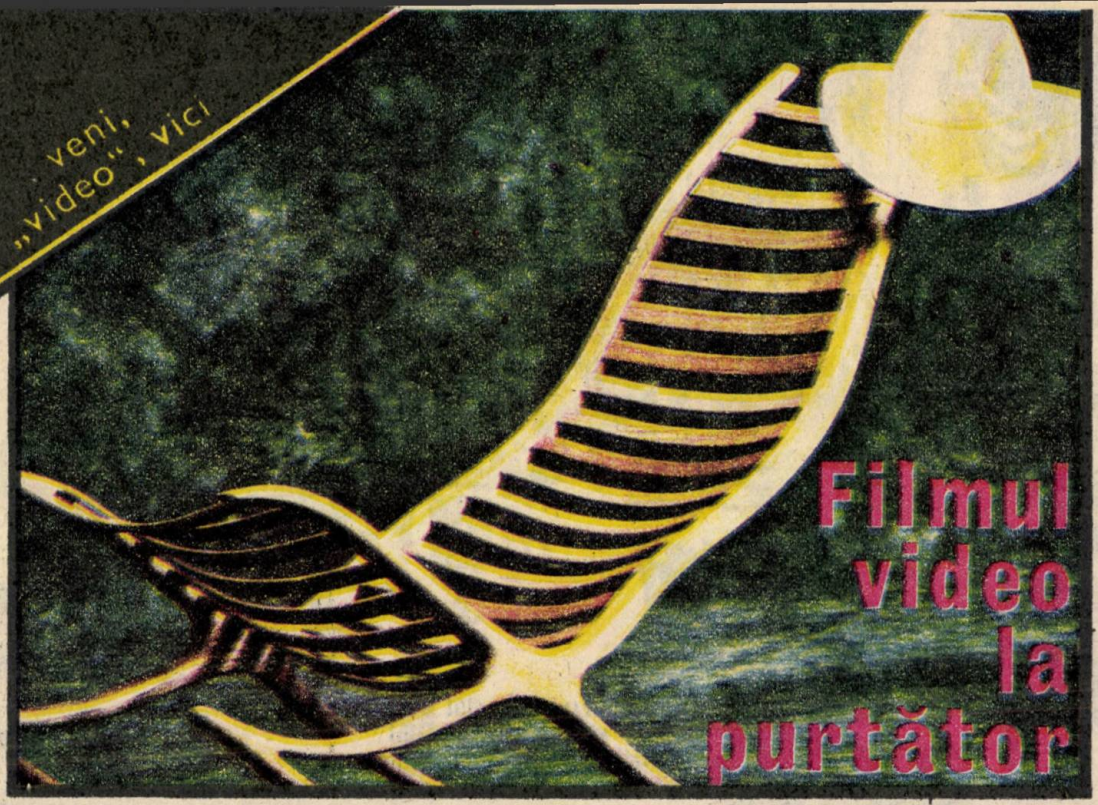
Aceasta antrenează și o altă schimbare importantă. De-a lungul deceniilor, filmul s-a dezvoltat și s-a constituit (abstracție făcînd și de alte determinări esențiale) ca o artă a spectacolului. Ori, tocmai acest caracter de spectacol public este astăzi pus în discuție, datorită televiziunii și, mai ales, videocasetelor. Dacă privim opera cinematografică din punctul de vedere al esteticii receptării (tezele Școlii din Konstantz și ale atîtor altor esteticieni au demonstrat fertilitatea unei asemenea abordări) nu se poate să nu sesizăm că schimbarea cadrului de recepție antrenează, implicit, o altă modalitate de înțelegere și apreciere a filmului. Sub ochii noștri se destramă tot vechiul ritual al deplasării la spectacol, al vizionării într-un cadru public (o sală în care sînt alte sute de spectatori), dar, în același timp, închis, individual, căci spectacolul se desfășoară într-un întuneric mai compact și mai puțin comunicativ decît cel din sălile de concert sau de teatru. De aici, o anumită ambiguitate între public și individual, între concretețea imaginilor și caracterul oniric al percepției unor umbre ale unor umbre. De aici, o vrajă specifică despre care nu mai știm în ce măsură poate fi reconstituită într-o vizionare în cadrul familial sau, în cu-rînd, în cadru strict individual. Pe măsură ce noua tehnică se va impune, receptarea se va asemăna tot mai mult cu lectura unei cărți din bibliotecă (videoteca va fi o astfel de bibliotecă) personală. O asemenea „lectură" va fi, poate, mai fecundă decît actuala vizionare în sală (să ne gîndim la posibilitatea reluării repetate sau a opririi pe secvențele ce se cer meditate) dar, indiscutabil, va pierde ceva din aura care înconjoară acum spectacolul cinematografic. Poate fi apreciat pe deplin, în întreg adevărul său artistic un film văzut la video? Răspunsul nu poate fi decît negativ atît timp cît e vorba (și aceasta e situația prioritară în momentul de față) de o operă gîndită de autorul ei nu pentru cadrul-video, ci pentru cadrul-sală.

Formatul, forma, conținutul

Într-un fel, problema e asemănătoare și în ce privește formatul. Nu e o simplă chestiune de formă, ci și de conținut. Structura operei de artă cinematografică înglobează ca o componentă esențială și acest cadru (de aici, poate, și cvasi-eșecul, de care pomeneam mai înainte, al diferitelor formule de ecran extins). E evident că jocul imaginilor corespunzînd unei anumite strategii presupune și o anumită încadrare spațială. Ca și tăcerile, ca și elementele imobile ale peisajului și decorului, raportul numeric care stă la baza unui anumit format contribuie la tensionarea narațiunii, la concentrarea sau expansiunea anumitor efecte. Impunerea unui alt standard (respectiv a standardului video) va antrena, ineluctabil, o modificare a demersului creator. Felul în care se rezolvă dilemele concert-disc sau galeria de tablouri-album de artă nu oferă suficiente elemente pentru a da răspuns covingător problemei de care ne ocupăm.

Desigur, nimic nu se poate opune procesului de lărgire considerabilă a accesului la opera filmică pe care-l presupune răspîndirea, continuă, a televiziunii și a tehnicii video. Dar, în ce ne privește (și exemplul evocat mai înainte, al celor cîtorva decenii de coexistență cinematografie-televiziune este, credem, concludent) nu împărtășim opinia că vizionarea în săli (vizionare-spectacol) este sortită să dispară. E dificil în momentul de față să încercăm să trasăm linia soluției viitoare (și dealtfel, nimeni, după știința noastră, nu riscă asemenea previziuni). La nivelul gusturilor noastre de azi am putea spune că soluția cea mai bună este să vezi întîi filmul în sală, în cadrul conform căruia a fost creat, și să-l revezi ulterior, odată sau de mai multe ori, pentru aprofundare, studiu sau, pur și simplu, pentru plăcere, la video. Soluția poate fi cea mai bună, dar este în orice caz fantastică, căci unde să găsești pe ecrane pentru o primă vizionare, mai ales dacă nu locuiești într-o metropolă cu cinematecă și cinematografe de artă, toată puzderia de filme din toate epocile și din toate țările pe care o revarsă continuu producția video?

H. DONA



Filmul video la purtător

Toată istoria cinematografului poate fi cuprinsă în rafturile unei biblioteci. Opere clasice — neîmbătrînite de trecerea anilor sau premiere — neverificate încă de cenzorul timp — încep să-și găsească azi spectatorii la ei acasă. Să ne imaginăm că vedem sau revedem împreună cîteva din filmele ultimilor ani.

După repetiție

Gustul sperat

În copilărie, bunicul m-a învățat să mănînc mai întîi zeama din supă. Doar așa, spunea el, voi găsi carnea de pe fundul farfuriei. Prima dată am găsit-o, într-adevăr, și de atunci mănînc supa cu poftă, obișnuit să rămîn cu gustul sperat, la sfîrșit. Printr-o tainică „sinestezie", gustul meu estetic operează la fel, cu tacita conștiință a chinului dătător de durată oricărei faceri. O săptămînă a filmului suedez mi-a reamintit similitudinea, cu pregnanță, cu brutalitate chiar. Pentru că ea a debutat cu un film de excepție, formulat aproape alchimic după gaussianul „maxim de gînd în minimum de cuprindere", un film demult așteptat, însă pentru mult mai tîrziu și tocmai de aceea surprinzător în grandioasa lui modestie, în surdina lui răspicată și demnă. **După repetiție**, al lui Ingmar Bergman, uimește însă nu atît prin conținutul său filmic, adevărată artă **poetică** a universului bergmanian: într-un fel sau altul, încă din anii cincizeci, aproape fiecare film al regizorului suedez a izbutit să poetizeze din nou actul creatorului posedat de idee, să motiveze în marginea logicii nemărginirea clipei lui de har. Stau mărturie fie și numai **Plouă peste dragostea noastră, Închisoarea, A șaptea pecete** sau **Noaptea saltimbancilor.** Ca și în capodopera de pînă atunci, **Fragii sălbatici**, metafora acestor filme părea să-și nelimiteze sensurile; ambiguitatea, deloc criptică, se prelungea mereu cu alt grad de libertate a intenției, delimitată, doar formal, de scenariu. Prin „supa" cenușie a imaginii, în drum spre miezul ei de carne și de viață, se simțea se presimțea cu voluptate gustul ideii. Bucuria de a se afla trist prin creație părea definitorie pentru Bergman. Metafora lui, oricît de răscolitoare în subsidiar, marca jubilația artistului după extraordinarele spectacole ale propriei inspirații.

Spectacole care par azi doar repetiții pentru un film intitulat pur și simplu **După repetiție.** Un film-piesă de cameră de numai șaptezeci de minute, făcut pentru televiziune într-un timp record și prezentat la Paris, simultan cu o piesă de Shakespeare îndelung elaborată pentru scenă cu aceiași actori. Un film care a stîrnit imaginile presei franceze concomitent cu criticile drastice la adresa lui Bergman pentru „montarea" piesei de teatru în umbra căreia a fost realizat. Un film ce parcă s-ar fi vrut oarecare și care, din... întîmplare — e fundamental. Un film unde decorul este, ați ghicit, scena și singurătatea de după spectacol, iar subiectul răzbate, cum lesne se poate bănui, dintr-o discuție purtată de regizor cu actorii. Doar că, în loc de **scenă** trebuie spus, cu gîndul la Shakespeare, **viață**, iar dialogul trebuie înțeles ca un confesional. Sugestia inițială e a unei drame filmate, dar sala goală din spatele acelei scene de teatru nu apare pe ecran, ea fiind substituită cu sala plină a cinematografului unde rulează filmul. Astfel, decorurile și textul plasează conflictul în ficțiune dramatică, în vreme ce tehnica filmării, de-o lentoare calmă, distantă, aproape maiestuoasă, reproiectează ficțiunea în real. „Cel mai frumos mod de expresie a actorului este privirea lui", spunea undeva regizorul. Își poate ilustra sentința cu privirea de sfinx a lui Ingrid Thulin, în rolul (și în situația!) vedetei complexate de vîrsta propriei glorii, sau cu ochii Lenei Olin în căutarea unei brățări ce nu există pe scenă, acolo unde ea se reîntoarce